الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 379
السنة الثانية والثلاثون

تشرين الثاني 2002 شعبان – 1423

المدير المسؤول
د.علي عقلة عرسان

رئيس التحرير
د.وليد مشوح

أمين التحرير
عصام خليل

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

حرية الفكر...
أخلاقية الحوار..

د. وليد مشوِّح

منذ أشهر قليلة أصدر ستون مثقفاً أمريكياً بياناً هدفه تبرير توجهات السياسة الأمريكية في (حربها المزعومة على الإرهاب)، وقد وسم البيان الأفعال العسكرية الأمريكية المنفذة، وتلك التي في طور التنفيذ (بالحرب العادلة "..!!..؟") وقد حاول أولئك المثقفون أن يصنعوا إطاراً أخلاقياً – من وجهة نظر أحادية سطحية – لحرب الولايات المتحدة!.

والبيان بحد ذاته – يشي – فعلاً – بالمأزق الذي تشهده الثقافة الأمريكية في غياب استيعاب ثقافة الآخر، والمأزق الأكثر حدة الذي تعاني منه السياسة الأمريكية في الوقت نفسه في ظل غياب البعدين الأخلاقي والقانوني في توجه العقل "التدبيري" الأمريكي على الصعيدين السياسي والعسكري، وانطلاق فاعليات ذلك الفكر من غاية مصلحية أُحادية قامت عليها السياسة الأمريكية أساساً ومنذ انتهاء الصراع الدامي بين الشمال والجنوب، والذي قام بدوره على المصلحة الاقتصادية.

ومن المبررات الكثيرة والمتسرعة التي وردت في نص البيان: أن ما وسموه "بالحرب العادلة" تنطلق من مبادئ تعلمنا بأن الحرب – بهدف العدوان والتوسع – غير مقبولة أبداً، وأن الحروب لا يمكن أن تكون مشروعة (إذا ما أعلنت في سبيل مجد وطني، أو للانتقام من أخطاء مضت، أو لكسب أراض، أو لأي غرض غير الدفاع عن النفس..) وهكذا يخلص البيان إلى نتيجة تقول بجوهر هدف البيان: "باسم الأخلاقية الإنسانية، وبوعي تام بالقيود التي يفرضها مفهوم الحرب العادلة؛ نعلق دعمنا لقرار حكومتنا ومجتمعنا في استخدام قوة السلاح ضد الجماعات التي نفذت هجمات الحادي عشر من سبتمبر".

إن من يقرأ النتيجة التي وصل إليها البيان سيجد إفلاساً فكرياً، وأميّة سياسية وخواء وفراغاً في الامتدادات المعرفية للعقل الذي أصدر مثل هذا البيان الذين لم يتفهموا حقيقة الأسباب الكامنة وراء هجمات أيلول، وما الفعل المقصود إلا رد فعل على ممارسة أحادية قهرية استكبارية استعلائية تكيل بمكيالين إذ تدعم الظالم على حساب حق المظلوم؛ أي أن الفعل – بحد ذاته – هو جزء من المشهد السياسي العالمي، وهكذا أغلق المصدّرون للبيان النافذة المطلة على الحقيقة أو أنها أُغلقت دونهم فظلوا أسرى للتضليل الإعلامي، وردود الفعل العاطفية.

ولو تمعن المثقفون الستون بخلفيات الحدث، وقرؤوا السياسة بعقل منفتح، ودرسوا التاريخ بحيدة لما وقعوا في غيابة المأزق، ولاكتشفوا أن الحرب المعلنة – من قبل حكومتهم أو من هم وراء حكومتهم – على الإرهاب؛ ليست حرباً على الإرهاب بدليل تغيير جميع التحالفات التي كانت قائمة في جنوب غرب آسيا بهدف تطويق الصين، والانقلاب على الحركات التي كانت قائمة في القوقاز بدعم منهم بهدف تحييد روسيا، والتراجع عن دور الراعي الحيادي للمفاوضات في الشرق الأوسط بهدف تفعيل الدور الشرير للكيان الصهيوني في المنطقة.. وهذا دليل آخر على سطحية البيان وسذاجة الفكر الصادر عنه حيث غاب عن عقل أصحابه الهدف الرئيس والواضح والمتجه أساساً نحو التوسع والهيمنة على منابع الاقتصاد العالمي الذي تريد السياسة الأمريكية أن يصب في خزّانها الاقتصادي.. إذن فهي حرب أبعد ما تكون عن العدالة.

لقد أردنا من هذه المقدمة أن نصل إلى ما يتوجب علينا فعله – كمثقفين – يستهدفنا العدوان أولاً، لأننا ببساطة نمارس إبداع صناعة الوعي الجماهيري في شارعنا العربي الممتد من الماء إلى الماء، وهو الأقوى لأنه الأقدر، وهو الأهم لأنه الأكثر فعلاً وتفعيلاً في النضال من أجل الحفاظ على الهوية القومية لمجمل شخصية الأمة.

إذن ما هو المطلوب منا – ما دام دورنا يقتضي ذلك – في زمن المتغيرات التي طرأت – أيضاً – على علاقة ثقافة الآخر بالسياسة الأخرى التي باتت تُصنّع عالماً جديداً تريده تحت سيطرتها بالكامل؟.

ونرى في هذا أن المدخل سيكون في تحرير الفكر من القيود المادية والمعنوية، وتوجيهه وجهة أخلاقية تمهيداً لمواجهة الآخر بالحوار القائم على العلم والمنطق والحقيقة.. حوار العرب والغرب الذي –نرى– أن يقوم على ضرورة التدقيق المنهجي في ملامح الصورة المتبادلة بين الطرفين الجغرافيين والبشريين وبالتالي تقريب ملامح التفكير في المنهجية الأساسية لشروط الحوار مع عدم إهمال وعي العلاقات السياسية بينهما، وأولويات

عمل الجاليات العربية والإسلامية هناك، وتصحيح أو تصويب النظرة الاجتماعية التي كونتها الدعاية الإعلامية، وسبر أبعاد وأهداف العولمة وما يرافقها من ثورة مذهلة في مجال المعلومات والاتصالات، ومستقبل الديمقراطية الأمريكية – الغربية على النظام العالمي الجديد، وتحويلها إلى نموذج كوني يُحتذى به طوعاً أو يفرض – بالقوة – على جميع شعوب العالم. (وقائع ندوة العرب والغرب – جامعة فيلادليفيا – الأردن) "6–8 آب عام 2002، انظر صحيفة السفير عدد 12 آب عام 2002".

نحن – إذن – بحاجة إلى صفوة من المفكرين والباحثين من أجل التخطيط لمثل حوار كهذا، بل نحن أحوج اليوم أكثر من أي وقت مضى لتقريب وجهات النظر بيننا وبينهم حول القضايا الخلافية" ولكي يكون الحوار بين الأنا والآخر مفيداً في المرحلة الراهنة، ويساهم في بناء مستقبل أفضل؛ علينا أن نمهد الطريق أمامه، ونتجاوز العقبات المتمثلة بالتعريفات والتفريعات؛ شريطة أن تكون نقطة البداية اعتراف الآخر بالسوية الحضارية والعمق الحضاري التي وصلنا إليها، والذي نملكه؛ أي أن يشعر الآخر بغائيتنا الإنسانية، ويعترف بعمقنا الحضاري لنشعر بدورنا بالندّية أثناء الحوار.

ومما لا شك فيه فإن المجتمعات الغربية قد قطعت أشواطاً بعيدة من التقدم على الصعد السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية؛ بينما بقينا – كعرب– نكرر شعارات النهضة الأولى الموؤودة في القرن التاسع عشر، ولم نستطع حتى الآن تجاوزها بل الاقتراب منها نقداً وتحليلاً في وقتٍ يتبنى النظام السياسي الأمريكي نظرية تطفح بالخطأ ويريد فرضها على العالم مبتدئاً من الأضعف الذي هو نحن.. إنه يصر على صراع الحضارات متنكراً للتراث.. وهو يعزو أحداث أيلول في نيويورك وواشنطن إلى أسس تفكيرنا وتربيتنا العقيدية والعقائدية، وينسى أو يتناسى أن الأحداث تلك كانت نتيجة حتمية لخطر التوجه السياسي والثقافي والعنصري الأمريكي نحو أمم الأرض.

إن العولمة بصيغتها الأمريكية المزمع فرضها بالقوة (ومن سيرفضها أو يتصدى لها سيكون إرهابياً حسب تعريف السياسة الأمريكية)؛ تشكل خطراً أكيداً على الثقافات الوطنية والقومية (العالمية ومنها نحن) التي بدأت تنغلق على نفسها باسم الدفاع عن الأصالة والخصوصية. وهي تثير في الأوساط الثقافية العربية (خصوصاً) خوفاً حقيقياً على فرادة الهوية الثقافية القومية مع الاعتراف بعجزنا – حتى الآن على الأقل – عن مجاراة الثقافات الأخرى بل وتراجع الإبداع الخلاَّق عندنا إلى الحدود الدنيا، وهذا أمر نصرّح به دائماً، ونجأر بالشكوى منه، ونحض على تجاوزه دون أن نضع برنامجاً، أو نجيب عن تساؤلات تقول: كيف.. متى.. أين وهكذا..؟!.

"إن خطر العولمة قائم فعلاً، والعالمية – على التعريف الأقرب – تعني في زمننا هذا؛ خلق مجتمع كوني لا مكان فيه إلا للطاقة الخلاَّقة المصنّعة في مصانع السياسة والمال والقوة العسكرية، كي تنشر نتاجها وثقافتها وقيمها وسلوكياتها وغائياتها بالقوة حيناً، وبالترغيب أحياناً، على مختلف دول العالم، وفي ظل العولمة لم تعد الصورة المتداولة في الندوات؛ العربية منها والغربية؛ تمثل صورة العربي على حقيقته، ولا صورة الغربي على حقيقته؛ بل صورة كل منهما في مخيلة الطرف الآخر.

فهي صورة متخيلة لأن فيها الكثير من النظرة الذاتية أو الاختراع، ولأنها كذلك فهي تحيل إلى تصور لواقع معين أكثر مما ترسم الواقع على حقيقته الموضوعية.. لأن الغرب اخترع صورة نمطية للعرب، وبناء عليه اخترع العرب صورة نمطية للغرب، وإنما في طرق متباينة.. ثمَّة انعدام للثقة بين الطرفين..".

وهذا ما يدفع إلى التفكير بإيجاد طريق لحوار ثقافي يقوم على مرتكزات دقيقة تنتفي في أسسها الأفكار النمطية السابقة، ويكون المنطلق على أساس النديّة والاحترام المتبادل.

إننا بحاجة إلى حوار ثقافي (عربي – عربي) أولاً، ومن ثم تجهيز عدة الحوار مع الآخر، وانتداب الصفوة المُفكرة والباحثة والمعقلنة لبدء الحوار مع الآخر.. مع الغرب (المثقف) أو مع ثقافة الغرب لإيجاد صيغة من التحالف الإنساني المنطلق من الغيرية الأخلاقية الوطنية والقومية على مستقبل الذات لدى الطرفين، ومواجهة منطق الحقن الثقافي وتغييب الوعي الوطني والقومي الذي تريد الولايات المتحدة الأمريكية فرضه على العالم، كل العالم بالقوة، من أجل أمريكا تسود الإنسان وتتصرف بالاقتصاد، والعقل والروح.. تتصرف بالأسِّ الإنساني.

وأخيراً: لن يحدث هذا ما لم نطلق حرية الفكر، ونلغي كل القيود المفروضة عليه، وبالتالي يبدأ الحوار على أسس أخلاقية وإنسانية للدفاع عن الذات الوطنية والقومية..

❑❑❑

الإيقاع
في القصة القرآنية*

د. إبراهيم جنداري جمعة - العراق

ملخص البحث:

يتناول البحث دراسة الإيقاع في القصة القرآنية. وقد قدمنا تمهيداً نظرياً لتحديد مفهوم الإيقاع القرآني، وجاءت دراسة الإيقاع بمحورين: درسنا في الأول الإيقاع القصصي من حيث حركة الشخصية المفردة ثم الشخصية الجماعية في المكان ومن ثم الإيقاع القصصي العام. ودرسنا في المحور الثاني الإيقاع الصوتي من حيث التجمعات الصوتية والتكرار والفواصل ومن ثم الإيقاع الصوتي العام.

-لفظة الإيقاع مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر.

مفهوم الإيقاع القرآني:

إن لفظة الإيقاع مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق. وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر(1). ويحدث الإيقاع بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث "التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع"(2). والإيقاع في أبسط تعريف له "تعاقب أنغام منسقة في عملية تتابع"(3).

يأتي الإيقاع من اختيار الكلمات من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي فهو إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات(4). كما أن عدد الكلمات التي تكون الإيقاع بتركيباتها تعتمد تماماً على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى في النثر(5).

يمتاز القرآن الكريم في كل سورة منه وآية، وفي كل مقطع منه وفقرة، وفي كل مشهد فيه وقصة، وفي كل مطلع منه وختام بأسلوب إيقاعي فني(6)، فاللغة العربية لغة موسيقية شاعرة، والقرآن الكريم يسير على سنن العربية وأساليبها في التعبير فتميز أسلوبه بالإيقاع المعجز والجرس اللافت للنظر. والإيقاع في القرآن الكريم "صورة للتناسق الفني فيه، ومظهر من مظاهر تصوير معانيه، وآية من آيات الإعجاز الذي يتجلى في أسلوبه المتميز الرفيع"(7). ويحوي القرآن الكريم إيقاعاً موسيقياً متعدد الأنواع ليؤدي وظائف جمالية متعددة إذ "إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي. أما العقلي فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل. وأما الجمالي فلأنه يخلق جواً من حالة التأمل

الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله. وأما النفسي فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه"(8).

لقد جمع النسق القرآني بين مزايا الشعر والنثر، فهو "قد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة. وتضمن في الوقت ذاته من خصائص الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل والمتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والتقفية التي تغني عن القوافي"(9). فالموسيقى القرآنية إشعاع للنظم الخاص في كل موضع، وتابعة لقصر الفواصل وطولها كما هي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة(10). فالعطاء الموسيقي في القرآن الكريم يأتي من اللغة إذ أن "الموسيقى فيه لا تنبع من وزن شعري كالذي عرفناه في تفعيلات الشعر العربي ولكنها تنبع من اللغة نفسها، وهي ائتلاف الأصوات في اللفظة الواحدة وفي سياق الألفاظ وتناسقها وتناغمها وأدائها للمعنى ودلالتها عليه"(11).

-اللغة العربية لغة موسيقية شاعرة، والقرآن الكريم يسير على سنن العروبة وأساليبها في التعبير، فتميز أسلوبه بالإيقاع المعجز، والجرس اللافت.

يعد الإيقاع القصصي "الصوت الداخلي لمعمار القصة"(12). كما يعد التنويع والتفاوت في القصة من عناصر التصميم القصصي الذي يقدم على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي تأثيراً معيناً يشعر القارئ معه بأن القصة تسير وفق قانون مرسوم يكسبها هذا الشكل الخاص. وهذا التغير التموجي هو الذي يسمى بالإيقاع(13). إذن الإيقاع القصصي "يضبط حركة الحدث والمكان والزمان والخط واللون وينظمها ويكسبها معنىً جديداً أو بعداً جديداً" (14). كما يعد تكراراً مقصوداً يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية في العمل الأدبي(15).

لم يتقيد القرآن الكريم في سرده القصصي بما كان يتقيد به فصحاء العرب من السجع وأوزان الشعر، ولكن الإيقاع فيه يتحقق دون تكليف أو تقيد(16).

لقد حوت القصة القرآنية إيقاعين:

إيقاع قصصي: يأتي من حركة الشخصيات المفردة والجماعية في المكان ضمن القصة كلها.

إيقاع صوتي: يأتي من التجمعات الصوتية والتكرار والفواصل ضمن القصة كلها.

1-الإيقاع القصصي:

هو "تشكيل علاقات منتظمة إيقاعية ترابطية ما بين الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة، بحيث يمتحن الشكل والمضمون في حالة قدرة الكاتب على تشكيل علاقات دقيقة ومتواصلة وممنطقة ومبررة ومفسرة وغير شاذة"(17). وقد يبدو الإيقاع في بعض القصص خافتاً غامضاً وفي البعض الآخر متحفزاً متسارعاً ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد فيكون حراً أو منضبطاً، متعثراً أو منساباً، هادئاً متوثباً أو خافتاً متعثراً في آن واحد(18).

يتكون الإيقاع القصصي من عدة عناصر هي:

1-الأحداث من حيث وقوعها وتشكيلها وتنظيمها في نسق معين مع البناء الفني.

2-الشخصيات من حيث تشكل عالميها الداخلي والخارجي وفق حركة الفعل وردوده ما بين العالمين.

3-المكان والزمان من حيث توظيفهما لرصد حركة الشخصيات عبر الأمكنة بشكل ينسجم مع البناء الفني والعالم الفكري(19).

يعمل الإيقاع القصصي على رصد عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها وبنائها

ومدلولاتها، ويرسم الخطوط الإيقاعية المنظمة فيما بينها والتي تشكل البناء ومعماره وهندسته (20). فالإيقاع القصصي المؤثر هو الذي يسعى للتنوع في الوحدة أو الوحدة المتنوعة لتحفظ للقارئ تحفزه وشغفه في التتبع والملاحظة(21). والذي يشكل رصداً لعالمين هما:

العالم الخارجي /المرئي/ الظاهري للشخصية والحدث والمكان.

العالم الداخلي /الخفي/ الجواني للشخصية والحدث والمكان.

فحركة العالم الخارجي تلتقي وتتداخل مع حركة العالم الداخلي فيتشكل بذلك إيقاعٌ معين وعلاقة معينة ما بين داخل الشخصية وخارجها (22).

يتشكل الإيقاع القصصي في القرآن الكريم من حركة الشخصية بالأحداث في المكان إذ أن الحركة عنصر جوهري في جميع الظواهر. ويمكن تمييز ثلاثة أنواع من الحركة: الحركة في مكان، أو في زمان، أو أنها تكون انفعالية عن طريق إحداث الانفعال أو تقويته وهذا قليل الحدوث(23). وبذلك تمثل القصة نفسها نظاماً حركياً يعمل على تشكيل الإيقاع.

تتحرك الشخصية القصصية في القرآن الكريم حركة خارجية مادية فضلاً عن الحركة الداخلية المعنوية التي تشمل تحركات الخواطر والأفكار والعواطف التي لا تكاد تُحس، ولكنها في الواقع أكثر فاعلية وأقوى تأثيراً في إنضاج الأحداث(24). فالشخصية إذا تحركت من مكان لآخر بشكل إيقاعي منتظم تتشكل الأمكنة فضلاً عن تشكل العمق الفلسفي للأحداث(25).

كما أن الانتقال من مكان إلى آخر يصاحبه تحول في الشخصية. أما الانطلاق من مكان لآخر دون التمكن من الحركة فتلك الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين(26).

أ–حركة الشخصية المفردة في المكان

يقصد بالشخصية المفردة إنسان واحد يمثل نفسه، إذ أن أغلب شخصيات القصص القرآني مفردة، وسنختار من هذه الشخصيات يوسف وموسى ويونس ومريم ومحمداً – عليهم الصلاة والسلام – لبيان حركتهم في الأمكنة.

لقد تنقل يوسف عليه السلام على مدار القصة من مكان لآخر(27). فشكلت حركته إيقاعاً قصصياً إذ قضى طفولته وجزءاً من صباه مع أبيه وإخوته، وفترة من صباه في الجب، ثم في بيت العزيز في مصر، إلى أن أصبح شاباً فحدث ما حدث من مراودة امرأة العزيز له، فقضى شطراً من شبابه في السجن، كما قضى منه في الأرض التي مكّن الله عز وجل له فيها إلى أن أصبح كهلاً فاجتمع الشمل في مصر إذ رفع أبويه على العرش وخرّ له إخوته سجداً.

وبذلك تكشف العالم لخارجي والداخلي للشخصية.

ويمكن تلخيص حركة يوسف عليه السلام في الأمكنة على مدار القصة بالشكل الآتي:

يوسف عليه السلام مع أهله ← مصر ← بيت العزيز ← السجن ← قصر الملك ← الأرض التي مكّن الله عز وجل له فيها ← العرش.

....

لقد تحركت شخصية موسى عليه السلام في عدة أمكنة(28)، تلخص على الشكل الآتي:

موسى عليه السلام مع أمه ← التابوت ← اليم ← قصر فرعون ← مع أمه ← قصر فرعون ← المدينة ← مدين ← جانب الطور ← شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة ← قصر

–لم يتقيد القرآن الكريم في سرده القصصي بما كان يتقيد به فصحاء العرب من السجع وأوزان الشعر، ولكن الإيقاع فيه يتحقق دون تكلف أو تقيد.

فرعون ← قرب اليم.

....

تظهر حركة شخصية يونس عليه السلام في عدة أمكنة:

﴿وَإِنَّ يُونُس لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ(139) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ(140) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ(141) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ (142) فَلَوْلاَ أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ(143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ(144) فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ(145) وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْ يَقْطِينٍ (146) وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مَائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ(147) فَآمَنُوا فَمَتَّعْنَاهُمْ إِلَى حِينٍ(148)﴾(29).

ونوضح الأمكنة بالشكل الآتي:

يونس عليه السلام في المكان الذي أرسل إليه ← الفلك ← البحر ← بطن الحوت ← العراء ← المكان الذي أرسل إليه ثانية.

لقد تحركت شخصية مريم – عليها السلام – في عدة أمكنة(30)، تلخص بما يأتي:

مريم – عليها السلام – مع أمها ← المحراب ← المكان الشرقي في جزء منه بحجاب عن القوم ← المكان القصي ←مع قومها← الربوة.

....

وتتحرك شخصية رسول الله ﷺ ليلة الإسراء والمعراج في عدة أمكنة(31). وفق الآتي:

رسول الله ﷺ في بيته ← المسجد الحرام ← المسجد الأقصى ← الأفق الأعلى ← سدرة المنتهى ← جنة المأوى.

ب–حركة الشخصية الجماعية في المكان

يقصد بالشخصية الجماعية مجموعة بشرية تمثل شخصية واحدة في التصرفات والسلوك ومن أمثلة هذه الشخصية إخوة يوسف عليه السلام وبنو إسرائيل.

لقد تحركت الشخصية الجماعية المتمثلة بإخوة يوسف عليه السلام على مدار القصة في عدة أمكنة(32)، تلخص بما يأتي:

إخوة يوسف عليه السلام في البيت ←أعلى الجب←البيت← البادية← مصر ← البادية← مصر← البادية ← مصر← البادية ← مصر.

إذن تبدأ القصة بتخطيط الإخوة للتخلص من أخيهم ثم يأخذونه إلى الجب، وتتقطع أخبارهم إلى أن يقوموا بالرحلات الثلاث إلى مصر ليبقوا هناك بعد أن ضمن لهم يوسف عليه السلام الأمن والاستقرار.

لقد تحركت الشخصية الجماعية المتمثلة في بني إسرائيل في عدة أمكنة:

﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَونَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُون(50) وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمْ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ(51) ثُمَّ عَفَوْنَا عَنْكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ(52) وَإِذْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَالْفُرْقَانَ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ(53) وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمْ الْعِجْلَ فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ إِنَّهُ هو التَّوَّابُ الرَّحِيمُ(54) وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نُؤْمِنَ لَكَ حَتَّى نَرَى اللهَ جَهْرَةً فَأَخَذَتْكُمْ الصَّاعِقَةُ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ(55) ثُمَّ بَعَثْنَاكُمْ مِنْ بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ(56) وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمْ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ(57) وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ(58) فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلاً غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنْزَلْنَا عَلَى

–يتشكل الإيقاع القصصي في القرآن الكريم من حركة الشخصية بالأحداث في المكان، إذ أن الحركة عنصر جوهري في جميع الظواهر.

الَّــذِينَ ظَلَمُــوا رِجْــزاً مِــنَ السَّــمَاءِ بِمَــا كَــانُوا يَفْسُــقُونَ(59) وَإِذِ اسْتَسْــقَى مُوسَــى لِقَوْمِــهِ فَقُلْنَــا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنَاً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُناسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللهِ ولاَ تَعْثُــــــــوا فِــــــــــي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ(60)﴾(33).

ويمكـن تلخـيص تلـك الحركـة فـي المكـان بالشكل الآتي:

بنـو إسـرائيل فـي المكـان الـذي فرق الله ﷻ فيه البحر فنجوا وغرق آل فرعون ← مكان اتخاذ العجـل ← المكـان الـذي أرادوا فيـه رؤيـة اللهﷻ جهـرة ← المكـان الـذي صـعقوا فيـه ← المكـان المظلـل بالغمـام ← القريـة ← السـماء ← مكـان انفجار الاثنتي عشرة عيناً.

وبــذلك حــدد الإيقــاع القصصــي عــالم الشخصـيات الخـارجي والـداخلي عبـر مواقفهـا الظاهرية فضلاً عن دواخلها.

ج-الإيقاع القصصي العام

يقصد بالإيقاع القصصي العام ما يقدم من حركة الشخصيات في الأمكنة المتعددة من خلال قصـة واحـدة. وسـنختار قصـة سـليمان(عليه السلام)(34). لمـا توافـرت عليـه مـن شخصـيات متنوعـة: بشـرية وغير بشرية من الجن والطيور والحشرات والأشياء التـي تحركـت وتنقلـت مـن مكـان لآخـر فأعطـت بـذلك إيقاعـاً قصصـياً أظهـر عالميهـا الخـارجي والداخلي.

-حركة سليمان(عليه السلام) في المكان:

سـليمان(عليه السلام) مـع جنـوده مـن الجـن والإنـس والطيـر ← وادي النمـل ← مكـان حشـر الطيـر ← القصـر ← العرش ← الصرح.

-حركة ملكة سبأ في المكان:

ملكـة سـبأ وهـي جالسـة علـى عرشـها ← مـع المــلأ ← فــي الطريــق إلــى قصــر ســليمان(عليه السلام) ← القصـر ← الصرح.

-حركـة (الذي عِنْدَهُ عِلمٌ من الكتاب) في المكان:

الرجـل فـي قصـر سليمان ← (عليه السلام) قصـر ملكـة سبأ ← قصـر سليمان(عليه السلام).

-حركة النملة في المكان:

النملـة علـى الطريـق فـي الـوادي ← فـي المسكن.

-حركة الهدهد في المكان:

الهدهـد فـي سـبأ ← مكـان حشـر الطيـر ← قصـر ملكة سبأ ← قصـر سليمان(عليه السلام).

-حركة العرش في المكان:

العرش في قصـر ملكة سبأ ← العرش في قصـر سليمان(عليه السلام).

2-الإيقاع الصوتي:

إن منابع الموسيقى الظاهرة في العمل يمكن ردها إلى ما يأتي:

1-الموسـيقى النابعـة مـن تـآلف أصـوات الحـروف فـي اللفظـة الواحـدة، كمـا لا يخفـى أن الأصـوات متفاوتـة فـي الجـرس يقرع بعضها بعضاً حين تجتمع في اللفظ فينتج عن تقارعها المتناغم سلم موسيقي جميل.

2-الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في الترتيب فقرات وجمل، فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ المفردة المجاورة لها ســابقاً ولاحقــاً، ويــنجم عــن تقارعهــا المتناسق سلالم موسيقية جميلة(35).

ليسـت غايـة الألفـاظ للوصـف والتصـوير فحسـب بـل الـنغم أيضـاً والـذي يـأتي مـن طبيعـة الحروف. وهذا النغم ليس غاية في ذاته وإنما هو

-يقصد بالشخصية الجماعية مجموعة بشرية تمثل شخصية واحدة في التصرفات والسلوك ومن أمثلة هذه الشخصية إخوة يوسف (عليه السلام) وبنو إسرائيل.

-للقرآن الكريم نظام صوتي، وجمال لغوي، ينتظم باتساقه وائتلافه في الحركات،

وسيلة للإيحاء(36). وللألفاظ قيمة ذاتية إذ تقدم المتعة الحسية التي يجدها المتلقي مستمعاً أو قارئاً فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف منها في النطق، وفي الوقوع على الأسماع. كما أن التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع(37).

ليست آيات القرآن الكريم موزونة حسب قواعد السجع ولا يمكن أن نسمي ما فيه من جرس وإيقاع سجعاً لأن هذا الاسم مأخوذ من مصدر بشري هو سجع الكهان. مع أن القرآن الكريم نثر من نوع خاص وسجعاته توضع تحت اسم فاصلة(38).

للقرآن الكريم نظامي صوتي وجمال لغوي، ينتظم باتساقه وائتلافه في الحركات والسكنات والمدات والغنات اتساقاً عجيباً وائتلافاً رائعاً. فهذا الجمال الصوتي هو أول شيء أحسته الأذان العربية، أما الجمال اللغوي فيتميز برصف الحروف وترتيب الكلمات(39). إذ إن للقرآن الكريم تعاملاً خاصاً مع الحرف والكلمة فهو له تعابيره الفذة وقدراته التعبيرية لتقديم الصورة الفنية وتعميق الملامح وعرض التجربة كما لو كانت حية معاشة تتخلق أمامنا، فهو قد بني على تقطيع الأصوات وجرس الحروف وإيقاع الكلمات. فما من قدرة تعبيرية للحرف والكلمة إلا فجرها كتاب الله ﷻ وبنى عليها معماره المتناسق الجميل(40).

تعتمد القصة القرآنية الإيقاع الصوتي في سردها وفي تقديم حواراتها إذ يكمن "في علاقة الفقرة من فقرات العمل الأدبي بالفقرات الأخرى، وفي ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والجملة في المشاهد والفصول(41). ويتمثل هذا الإيقاع الصوتي بإيقاع التجمعات الصوتية بالحروف والكلمات والجمل، وإيقاع التكرار بالحروف والكلمات والجمل، وإيقاع الفواصل.

أ–إيقاع التجمعات الصوتية بالحروف والكلمات والجمل

يتولد من إيقاع الأصوات بالحروف والكلمات والجمل ما يسمى بالجرس، ولكل منها جرس خاص بها إذ أن جرس الحروف في صوتها المنغم وهي تختلف في صفاتها حسب المخارج ونغمة الصوت. وجرس الكلمات في نغمها وصوتها وإيقاعها الذي يحصل نتيجة التلاؤم بين حروفها وائتلاف هذه الحروف وتوافق أصواتها. أما جرس الجمل فهو الإيقاع الصوتي الحاصل من التلاؤم بين كلماتها وتوافق أصواتها وحلاوتها(42).

تشكل التجمعات الصوتية بالحروف إيقاعاً صوتياً إذ أن الكلام في حد ذاته يتحدد بداهة بأنه حروف منظومة وأصوات مقطعة ومرد ذلك أن مادة الكلمة هي الحروف، وإن الحروف أصوات متقطعة على وجه مخصوص كما أنها أصوات مفردة إذا ألفت صارت ألفاظاً. وتبرز ظاهرة تعبيرية الحروف التي ترتبط بالسياق الصوتي في لغة معينة، إذ أن الإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء(43)، فصوتية الحروف هي التي تشكل النغمات لما تمتاز به من تقطيع وتنغيم(44).

فمن إيقاعات التجمعات الصوتية ما ورد في قصتي نوح عليه السلام وقوم عاد:

﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ (9) فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانْتَصِرْ (10) فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ (11) وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُوناً فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ

قَـدْ قُـدِرَ (12) وَحَمَلْنَـاهُ عَلَـى ذَاتِ أَلْـوَاحٍ وَدُسُـرٍ (13) تَجْرِي بِأَعْيُنِنا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ (14) وَلَقَدْ تَرَكْنَاهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ (15) فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (16)﴾(45).

لقد تكونت تجمعات صوتية من خلال القصة كاملة بنا المتكلمين: (عبدنا. فتحنا. فجرنا. عيونا. حملنا. أعيننا. تركنا). كما تكونت تجمعات صوتية من خلال جزء من القصة تمثله الآية الكريمة بحروف الكاف، والذال، والباء: (كذبت. كذبوا) وبحرفي القاف والميم: (قبلهم. قوم) وبحرفي الواو والألف: (كذبوا. قالوا) وبحرف الميم: (السماء. بماء. منهمر) وبحروف الراء والقاف والدال (أمر قد قدر).

﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (18) إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحَاً صَرْصَرَاً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍ (19) تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ (20) فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (21)﴾(46).

لقد تكونت تجمعات صوتية من خلال القصة كاملة بحرف النون: (نذر. أرسلنا. نحس. تنزع. الناس. كأنهم. نخل. منقعر. نذر). كما تكونت التجمعات الصوتية من خلال جزء من القصة بحرف الكاف: (كذبت. كيف. كان). وبحرفي النون والسين: (إنا. أرسلنا. نحس. مستمر). وبحرف النون: (تنزع. نخل. منقعر). وبحرفي الكاف والذال: (كيف. كان. عذابي. نذر).

إذن تحقق إيقاع التجمعات الصوتية بالحروف على مستوى القصة كاملة وعلى مستوى جزء منها.

يشكل التجمع الصوتي من خلال الكلمات إيقاعاً صوتياً إذ يتحقق "التوافق والانسجام بين أصوات في كلمات متتالية"(47). ويشكل تناغماً يأتي من "انسجام الأصوات في تلاحق كلمات" (48).

ومن إيقاع التجمعات الصوتية بالكلمات المتقاربة في الأصوات ما جاء في قصص زكريا ويحيى ومريم والمسيح – عليهم السلام–.

﴿ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا(2) إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيَّاً(3) قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبَاً وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيَّاً(4) وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتْ امْرَأَتِي عَاقِرَاً فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيَّاً(5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيَّاً(6) يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلاَمٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيَّاً(7) قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتْ امْرَأَتِي عَاقِرَاً وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيَّاً(8) قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُ شَيْئَاً(9) قَالَ رَبِّ اجْعَلِ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَ لَيَالٍ سَوِيَّاً(10) فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيَّاً(11) يَا يَحْيَى خُذْ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيَّاً(12) وَحَنَانَاً مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيَّاً(13) وَبَرَّاً بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارَاً عَصِيَّاً(14) وَسَلامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيَّاً(15)﴾(49).

لقد تحقق إيقاع التجمعات الصوتية بالكلمات على مستوى القصة كاملة: (رب. إني. مني. رب. الموالي. ورائي. امرأتي. لي. يرثني. رب. رب. لي. امرأتي. رب. لي). (عبده. ربه. اسمه. قوله. آتيناه. والديه. عليه). كما تحقق ذلك بجزء من القصة كما في دعاء زكريا عليه السلام: (رب. إني. مني. رب. الموالي. ورائي. امرأتي. لي. يرثني. رب. رب. لي. امرأتي. رب. لي). (شيباً. شقياً). (يرثني. يرث). وفي كلام الله عز وجل: (كذلك. ربك. خلقتك. تك. آيتك). (آتيناه. حناناً. لدنا). (صبيا. تقيا. جبارا. عصيا. حيا).

﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذْ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا

–يشكل التجمع الصوتي من خلال الكلمات إيقاعاً صوتياً إذ يتحقق التوافق والانسجام بين أصوات في كلمات متتالية.

–تشكل التجمعات الصوتية بالجمل إيقاعاً صوتياً يمكن أن نسميه بالمعادلات اللفظية، إذ تعني الجمل المتقاربة في أطوالها وأنغامها الداخلية

مَكَانَـاً شَـرْقِيًّا(16) فَاتَّخَـذَتْ مِـنْ دُونِهِـمْ حِجَابَـاً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوْحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرَاً سَوِيًّا(17) قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا(18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لأَهَبَ لَكِ غُلامَاً زَكِيًّا (19) قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا(20) قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرَاً مَقْضِيًّا(21) فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانَا قَصِيًّا(22) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتَ نَسْيَاً مَنْسِيًّاً(23) فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا(24) وَهُـزِّي إِلَيْـكِ بِجِـذْعِ النَّخْلَـةِ تُسَـاقِطْ عَلَيْـكِ رُطَبَـاً جَنِيًّاً(25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنَاً فإِمَّا تَرَيِّنَ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدَاً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلْرَّحْمَنِ صَوْمَاً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّاً(26) فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئَاً فَرِيًّاً(27) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّاً(28) فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّاً(29) قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللهِ آتَانِي الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّاً(30) وجَعَلَنِي مُبَارَكَاً أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالْصَّـلاةِ وَالزَّكَـاةِ مَـا دُمْـتُ حَيًّـاً (31) وَبَرَّاً بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارَاً شَقِيًّا(32) وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّاً(33)﴾(50).

لقد تحقق إيقاع التجمعات الصوتية بالكلمات على مستوى القصة كاملة في السرد الموضوعي: (انتبذت. اتخذت. قالت. قالت. حملت. انتبذت. قالت. أتت. أشارت).

وفـي حـوار الشخصـيات: (إنـي. لـي. يمسسـني. علـي. يـا ليتنـي. ألا تحزنـي. تحتك. هـزي. كلـي. اشربي. قري. قولي. إنـي. آتـاني. جعلنـي. جعلنـي. أوصـاني. والـدتي. يجعلنـي. علي). (منك. ربك. لك. أك. كذلك. ربك. عليك. أبـوك. أمـك). كمـا تحقـق الإيقـاع بالتجمعـات الصوتية للكلمات في أجزاء من القصة على لسان مريم –عليها السلام–: (لي. يمسسني). (يكون. أك). (مت. كنت). وفي السرد الموضوعي: (أرسلنا. روحنا). وفي كلام المسيح عليه السلام مع أمه: (لا تحزني. هزي. كلي. اشربي. قري. قولي). (ربك. تحتك). وكلامه في المهد: (إني. آتاني. جعلني. جعلني. أوصاني. والدتي. يجعلني). (نبيا. مباركا. حيا. جبارا. شقيا. حيا). وعلى لسان القوم وهم يعاتبون مريم – عليها السلام – (أبوك. أمك) (ما كان. ما كانت).

ومن إيقاع التجمعات الصوتية بالكلمات ما جاء في قصة إبراهيم عليه السلام:

﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ(69) إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ(70) قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامَاً فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ(71) قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ (72) أَوْ يَنْفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ(73) قَالُوا بَلْ وَجَدْنَا آبَاءَنَا كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ(74) قَالَ أَفَرَأَيْتُمْ مَا كُنْتُمْ تَعْبُدونَ(75) أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ الأَقْدَمُونَ(76) فَإِنَّهُمْ عُدُوٌّ لِي إِلاَّ رَبَّ الْعَالَمِينَ(77) الَّذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ(78) وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ(79) وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ(80) وَالَّذِي يُمِيتُنِي ثُمَّ يُحْيِينِ(81) وَالَّذِي أَطْمَعُ أَنْ يَغْفِرَ لِي خَطِيْئَتِي يَوْمَ الدِّينِ(82) رَبِّ هَبْ لِي حُكْمَاً وَأَلْحِقْنِي بِالْصَّالِحِينَ(83) وَاجْعَلْ لِي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الآخِرِينَ(84) وَاجْعَلْنِي مِنْ وَرَثَةِ جَنَّةِ النَّعِيمِ(85) وَاغْفِرْ لأَبِي إِنَّهُ كَانَ مِنَ الضَّالِينَ(86) وَلا تُخْزِنِي يَوْمَ يُبْعَثُونَ(87)﴾(51).

لقد تشكلت على مستوى القصة تجمعات صوتية بالكلمات: (تعبدون. عاكفين. يسمعون. تدعون. ينفعون. يضرون. يفعلون. تعبدون. الأقدمون. العالمين. الدين. الصالحين. الآخرين. الضالين. يبعثون). كما برزت التجمعات الصوتية بالكلمات على مستوى جزء من القصة كما في سؤال إبراهيم عليه السلام للقوم: (ما تعبدون. يسمعون.

تدعون. ينفعون. يضرون). وجوابهم له: (عاكفين. يفعلون). ودعوته لهم: (تعبدون. الأقدمون. العالمين). (أرأيتم. ما كنتم. أنتم. آباؤكم). وفي بيانه قدرة الله ﷻ: (يهدين. يسقين. يشفين. يحيين. الدين. الصالحين. الآخرين. الضالين). خلقني. يطعمني. يميتني. يغفر لي. خطيئتي. ألحقني. اجعل لي. اجعلني. أغفر لأبي. لا تخزني).

إذن تحقق إيقاع التجمعات الصوتية بالكلمات على مستوى القصة كاملة وعلى مستوى جزء منها.

تشكل التجمعات الصوتية بالجمل إيقاعاً صوتياً يمكن أن نسميه بالمعادلات اللفظية إذ تعني الجمل المتقاربة في أطوالها وأنغامها الداخلية وفواصلها الموسيقية، فعندما تتلاحق الجمل بأفعالها أو أسمائها تتكون التجمعات الصوتية وبذلك يتشكل الإيقاع الصوتي.

ومن تلك التجمعات الصوتية بالجمل وما تشكله من إيقاع صوتي ما جاء في قصص مجموعة من الأنبياء -عليهم السلام- في سورة واحدة:

﴿وَلَقَدْ نَادَانَا نُوحٌ فَلَنِعْمَ الْمُجِيبُونَ(75) وَنَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ مِنْ الْكَرْبِ الْعَظِيمِ(76) وَجَعَلْنَا ذُرِّيَّتَهُ هُمْ الْبَاقِينَ(77) وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الآخِرِينَ(78) سَلامٌ عَلَى نُوحٍ فِي الْعَالَمِينَ(79) إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ(80) إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ(81) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الآخَرِينَ(82) وَإِنَّ مِنْ شِيعَتِهِ لإِبْرَاهِيمَ(83) إِذْ جَاءَ رَبَّهُ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ(84) إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَاذَا تَعْبُدُونَ(85) أَئِفْكاً آلِهَةً دُونَ اللهِ تُرِيدُونَ(86) فَمَا ظَنُّكُمْ بِرَبِّ الْعَالَمِينَ(87) فَنَظَرَ نَظْرَةً فِي النُّجُومِ(88) فَقَالَ إِنِّي سَقِيمٌ(89) فَتَوَلَّوْا عَنْهُ مُدْبِرِينَ(90) فَرَاغَ إِلَى آلِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلاَ تَأْكُلُونَ(91) مَا لَكُمْ لاَ تَنْطِقُونَ(92) فَرَاغَ عَلَيْهِمْ ضَرْبَاً بِالْيَمِينِ(93) فَأَقْبَلُوا إِلَيْهِ يَزِفُّونَ(94) قَالَ أَتَعْبُدُونَ مَا تَنْحِتُونَ(95) وَاللهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ(96) قَالُوا ابْنُوا لَهُ بُنْيَانَاً فَأَلْقُوهُ فِي الْجَحِيمِ(97) فَأَرَادُوا بِهِ كَيْدَاً فَجَعَلْنَاهُم الأَسْفَلِينَ(98) وَقَالَ إِنِّي ذَاهِبٌ إِلَى رَبِّي سَيَهْدِينِ(99) رَبِّ هَبْ لِي مِنْ الصَّالِحِينَ(100) فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلاَمٍ حَلِيمٍ(101) فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدني إِنْ شَاءَ اللهُ مِنْ الصَّابرينَ(102) فلمَّا أسلمَا وتَلَهُ للجبينِ(103) وناديناهُ أنْ يا إبراهيمُ(104) قدْ صدّقتَ الرؤيا إنا كذلكَ نجزي المحسنينَ(105) إنَّ هذا لهوَ البلاءُ المبينُ(106) وفديناهُ بذبحٍ عظيمٍ(107) وتركنَا عليهِ في الآخرينَ(108) سلامٌ على إبراهيمَ(109) كذلكَ نجزي المحسنينَ(110) إنهُ من عبادنَا المؤمنينَ(111) وبشرناهُ بإسحاقَ نبيَّاً منْ الصالحينَ(112) وباركنَا عليهِ وعلى إسحاقَ ومنْ ذريتهمَا محسنٌ وظالمٌ لنفسهِ مبينٌ(113) ولقدْ مننَّا على موسَى وهارونَ(114) ونجيناهمَا وقومهمَا منْ الكربِ العظيمِ(115) ونصرناهمْ فكانُوا همْ الغالبينَ(116) وآتيناهمَا الكتابَ المبينَ(117) وهدينَاهمَا الصراطَ المستقيمَ(118) وتركنَا عليهمَا في الآخرينَ(119) سلامٌ على موسَى وهارونَ(120) إنَّا كذلكَ نجزي المحسنينَ(121) إنهمَا منْ عبادنَا المؤمنينَ(122) وإنَّ إلياسَ لمنَ المرسلينَ(123) إذْ قالَ لقومهِ ألا تتقونَ(124) أتدعونَ بعلاً وتذرونَ أحسنَ الخالقينَ(125) اللهَ ربكمْ وربَّ آبائكُمْ الأولينَ(126) فكذّبوهُ فإنهمْ لمحضرونَ(127) إلا عبادَ اللهِ المخلصينَ(128) وتركنَا عليهِ في الآخرينَ(129) سلامٌ على آلِ ياسينَ(130) إنَّا كذلكَ نجزي المحسنينَ(131) إنهُ منْ عبادنَا المؤمنينَ(132) وإنَّ لوطاً لمنْ المرسلينَ(133) إذْ نجَّيناهُ وأهلهُ أجمعينَ(134)إلاَّ عجوزاً في الغابرينَ(135) ثمَّ دمَّرنَا الآخرينَ(136) وإنكمْ لتمرُّونَ

-يرتبط التكرار بالإيقاع، إذ أن الإيقاع يحتمل بنسبة تكرارية، وبما أن التكرار يشمل الحروف والكلمات والجمل، فهو بذلك يشكل إيقاعاً صوتياً.

-إن الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن الكريم صورة تامة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى.

عليهمْ مصبحينَ(137) وباللَيلِ أفلا تعقلونَ(138) وإنَّ يونسَ لمنْ المرسلينَ(139) إذْ أبقَ إلى الفلكِ المشحونِ(140) فساهمَ فكانَ منْ المدحضينَ(141) فالتقمهُ الحوتُ وهوَ مُليمٌ(142) فلولا أنَّهُ كانَ منْ المسبّحينَ(143) للبثَ في بطنهِ إلى يومِ يبعثونَ(144) فنبذناهُ بالعراءِ وهوَ سقيمٌ(145) وأنبتنَا عليهِ شجرةً منْ يقطينٍ(146) وأرسلناهُ إلى مائةِ ألفٍ أو يزيدونَ(147) فآمنُوا فمتّعنَاهُمْ إلى حينٍ(148)﴾(52).

لقد تلاحقت الجمل المتقاربة والمكررة في أصواتها على مستوى القصص كلها ونوضحها بالجدول الآتي:

قصة	الجمل المتقاربة التي تجمعت فيها الأصوات
قصة نوح عليه السلام	نجيناه وأهله من الكرب العظيم. تركنا عليه في الآخرين. سلام على نوح في العالمين. إنا كذلك نجزي المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين.
قصة إبراهيم عليه السلام	إنا كذلك نجزي المحسنين. وتركنا عليه في الأخرين. سلام على إبراهيم. كذلك نجزي المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين
قصة موسى عليه السلام وهارون عليه السلام	ونجيناهما وقومهما من الكرب العظيم. وتركنا عليهما في الآخرين. سلام على موسى وهارون. إنا كذلك نجزي المحسنين. إنهما من عبادنا المؤمنين.
قصة إلياس عليه السلام	وإن إلياس لمن المرسلين. وتركنا عليه في الآخرين. سلام على آل ياسين. إنا كذلك نجزي المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين.
قصة لوط عليه السلام	وإن لوطاً لمن المرسلين. إنا نجيناه وأهله أجمعين. ثم دمرنا الأخرين.
قصة يونس عليه السلام	وإن يونس لمن المرسلين

كما قد تلاحقت الجمل المتقاربة في احتوائها على مستوى كل قصة ونوضحها بالجدول الآتي:

القصة	الجمل المتقاربة التي تجمعت فيها الأصوات
قصة نوح عليه السلام	ولقد نادانا نوح فلنعم المجيبون. سلام على نوح في العالمين. وتركنا عليه في الآخرين. ثم أغرقنا الآخرين. إنا كذلك نجزي المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين.
قصة إبراهيم عليه السلام	(وإن من شيعته لإبراهيم. إذ جاء ربه بقلب سليم. فنظر نظرة في النجوم. فألقوه في الجحيم. فبشرناه بغلام حليم. وناديناه أن يا إبراهيم. وفديناه بذبح عظيم. سلام على إبراهيم). (ماذا تعبدون. دون الله تريدون. فما ظنكم برب العالمين. ما لكم لا تنطقون. أتعبدون ما تنحتون. والله خلقكم وما تعلمون. رب هب لي من الصالحين. ستجدني إن شاء الله من الصابرين. إنا كذلك نجزي المحسنين. وتركنا عليه في الآخرين. وكذلك نجزي المحسنين. وبشرناه بإسحاق نبياً من الصالحين). (ونجيناهما وقومهما من الكرب العظيم.

وهديناهما الصراط المستقيم)

قصة موسى عليه السلام وهارون عليه السلام
ولقد مننا على موسى وهارون. ونصرناهما فكانوا هم الغالبين. وتركنا عليهما في الآخرين. سلام على موسى وهارون. إنا كذلك نجزي المحسنين. إنهما من عبادنا المؤمنين.

قصة الياس عليه السلام
وإن إلياس لمن المرسلين. أتدعون بعلاً وتذرون أحسن الخالقين. الله ربكم ورب آبائكم الأولين. وتركنا عليه في الآخرين. سلام على آل ياسين. إنا كذلك نجزي المحسنين.

قصة لوط عليه السلام
إن لوطاً لمن المرسلين. إذ نجيناه وأهله أجمعين. ثم دمرنا الآخرين. وإنكم لتمرون عليهم مصبحين.

قصة يونس عليه السلام
(وإن يونس لمن المرسلين. فساهم فكان من المدحضين. فلولا أنه كان من المسبحين. وأنبتنا عليه شجرة من يقطين). (فالتقمه الحوت وهو مليم. فنبذناه بالعراء وهو سقيم).

ب-إيقاع التكرار بالحروف والكلمات والجمل

إن التكرار تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً(53). وهو أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب من إمكانيات تعبيرية(54). ويشـ وحدة لغوية مهما كانت إذ يشمل ا (الحروف والحركات) أو الأجزاء ا والتركيب)(55). ويرتبط التكرار الإيقاع يحتمل بنية تكرارية.

- الفاصلة في القرآن هي الكلمة التي تختم بها الآية.

وبما أن التكرار يشمل الحروف والكلمات والجمل فهو بذلك يشكل إيقاعاً صوتياً.

يعد تكرار الحروف أبسط أنواع التكرار إذ يتكرر الحرف لأكثر من مرة فيشكل ذلك إيقاعاً صوتياً.

ومن تكرار الحروف حرف (الواو) في قصة يوسف عليه السلام:

﴿ولمَّا فتحُوا متاعهُمْ وجدُوا بضاعتهُمْ ردَّتْ إليهِمْ قالُوا يَا أبانَا ما نبغِي هذهِ بضاعتنَا ردَّتْ إلينَا ونميرُ أهلنَا ونحفظُ أخانَا ونزدادَ كيلَ بعيرٍ ذلكَ كيلٌ يسيرٌ (65)﴾(56).

فالتكرار كان بحرف الواو لعطف الأفعال (نمير، نحفظ، نزداد) ويعد هذا التكرار أسلوب إغراء عجيب من قبل إخوة يوسف عليه السلام لأبيهم، قالوا وقد تكررت دون مغايرة وهذا "ما يزاوج بين هذه المتعاطفات أو يوافي بينهما بحيث تبدو مجتمعة وهي متفرقة لما في حرف الواو من رفادة ولين حتى تصبح هذه المتعاطفات على هذا النسق كياناً واحداً ومطلباً واحداً لا يمكن الفصل بين أجزائه"(57).

ومن تكرار الحروف ما جاء في السرد الموضوعي لقصة الوليد بن المغيرة:

﴿إنهُ فكر وقدّرَ (18) فقتلَ كيفَ قدرَ (19) ثمَّ قتلَ كيفَ قدّرَ (20) ثمَّ نظرَ (21) ثمَّ عبسَ وبسرَ (22) ثمَّ أدبرَ واستكبرَ (23) فقالَ إنْ هذا إلاّ سحرٌ يؤثرُ (24) إنْ هذا إلا قولُ البشرِ (25)﴾(58).

لقد تكر حرفان من حروف العطف هما (ثم، (ثم) أربع مرات: (ثم قتل، ثم ، أدبر) وتكررت (الواو) ثلاث ، عبس وبسر، أدبر واستكبر) لعطف الأفعال لبيان تسلسل بها الشخصية.

-أدت الفواصل دوراً كبيراً في إعطاء القصة القرآنية إيقاعها الصوتي الخاص بها.

إن تكرار الكلمات أسماء وأفعالاً يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه (59).

ومن تكرار الكلمات (الرب) في قصتي نوح وإبراهيم – عليهما السلام – ففي قصة نوح عليه السلام تكررت (ربِّ) مرتين:

﴿وقالَ نوحٌ ربِّ لا تذرْ على الأرضِ منْ الكافرينَ ديَّاراً(26) إنكَ إنْ تذرهمْ يضلُّوا عبادكَ ولا يلدُوا إلا فاجِراً كفَّاراً(27) ربِّ اغفِرْ لي ولوالديَّ ولمنْ دخلَ بيتِي مؤمنَاً وَللمؤمنينَ والمؤمناتِ ولا تزدْ الظالمينَ إلا تباراً(28)﴾ (60).

وتكررت (ربي) في قصة إبراهيم عليه السلام أربع مرات:

﴿وكذلكَ نري إبراهيمَ ملكوتَ السماواتِ والأرضِ وليكونَ منْ الموقنينَ(75) فلمَّا جنَّ عليهِ الليلُ رأى كوكبَاً قَالَ هذَا ربِّي فلمَّا أفلَ قَالَ لا أحبُّ الآفلينَ(76) فلمَّا رأى القمرَ بازغَاً قَالَ هذَا ربِّي فلمَّا أفلَ قَالَ لئنْ لمْ يهدنِي ربِّي لأكوننَّ منْ القومِ الضالينَ(77) فلمَّا رأى الشمسَ بازغةً قالَ هذَا ربِّي هذَا أكبرُ فلمَّا أفلتْ قالَ يَا قومِ إنِّي بريءٌ ممَّا تشركونَ(78)(61). كما تضمنت هذه القصة تكراراً باسم الإشارة (هذا) أربع مرات وتكرار كل من الفعلين (أفل، رأى) ثلاث مرات.

وتكررت (ربنا) في قصة إبراهيم عليه السلام ثلاث مرات:

﴿وإذْ يرفعُ إبراهيمُ القواعدَ منْ البيتِ وإسماعيلُ ربنَا تقبلْ منَّا إنكَ أنتَ السميعُ العليمُ (127) ربنَا واجعلنَا مسلمين لكَ ومنْ ذريتنَا أمةً مسلمةً لكَ وأرنَا مناسكنَا وتبْ علينَا إنكَ أنتَ التوابُ الرحيمُ(128) ربّنَا وابعثْ فيهمْ رسولاً منهمْ يتلُوا عليهمْ آياتكَ ويعلّمهمْ الكتابَ والحكمةَ ويزكّيهمْ إنكَ أنتَ العزيزُ الحكيمُ(129)﴾(62).

وتكررت (ربِ) أربع مرات و(ربنا) خمس مرات في دعاء إبراهيم عليه السلام:

﴿وإذْ قالَ إبراهيمُ ربِّ اجعلْ هذَا البلدَ آمنَاً واجنبنِي وبنيَّ أنْ نعبدَ الأصنامَ(35) ربِّ إنهنَّ أضللنَ كثيراً منْ الناسِ فمنْ تبعنِي فإنهُ مني ومنْ عصانِي فإنكَ غفورٌ رحيمٌ(36) ربنَا إنِّي أسكنتُ من ذريتي بوادٍ غيرِ ذي زرعٍ عندَ بيتكَ المحرَّمِ ربنَا ليقيمُوا الصلاةَ فاجعلْ أفئدةً منْ الناسِ تهوِي إليهم وارزقهُمْ منْ الثمراتِ لعلهم يشكرون(37) ربنَا إنكَ تعلمُ ما نخفِي وما نعلِنُ ومَا يخفَى على اللهِ منْ شيءٍ في الأرضِ ولا فِي السَّمَاءِ(38) الحمدُ للهِ الَّذِي وهبَ لي علَى الكبرِ إسماعيلَ وإسحاقَ إنَّ رَبِّي لسميعُ الدُّعاءِ(39) ربِّ اجعلنِي مقيمَ الصلاةِ ومنْ ذريتي ربنَا وتقبَّلْ دعاءِ(40) ربنَا اغفرْ لِي ولوالديَّ وللمؤمنينَ يومَ يقومُ الحسابُ(41)﴾(63).

ومن التكرار فعل (رأى) الذي تكرر أربع مرات في السرد الموضوعي لقصة رسول الله محمد ﷺ في حادثة الإسراء والمعراج:

﴿فأوحَى إلى عبدِهِ مَا أوحَى(10) ما كذبَ الفؤادُ مَا رأَى(11) أفتمارونَهُ على ما يَرَى(12) ولقدْ رآهُ نزلةً أخرَى(13) عندَ سدرةِ المنتهَى(14) عندهَا جنةُ المأوَى(15) إذْ يغشَى السدرةَ مَا يغشَى(16) مَا زَاغَ البصرُ وَمَا طغَى(17) لقدْ رأى منْ آياتِ ربهِ الكبرَى(18)﴾(64). كما قد تكرر الفعلين (أوحى، يغشى) مرتين في هذه القصة.

ومن تكرار شبه الجملة ما جاء في قصة المسيح عليه السلام إذ تكرر الجار والمجرور (بإذن الله) مرتين:

﴿ورسولاً إلى بني إسرائيلَ أنَى قدْ جئتكمْ بآيةٍ منْ ربكُمْ أنِّي أخلقُ لكمْ منْ الطينِ كهيئةِ الطيرِ فأنفخُ فيهِ فيكونُ طيراً بإذنِ اللهِ وأبرئُ الأكمهَ

والأبـرصَ وأُحيـيْ المـوتَى بـإذنِ اللهِ وأنبـئكُمْ بمَـا تـأكلُونَ ومَا تدَّخرونَ فِي بيوتكُمْ إنَّ في ذلكِ لآيـةً لكمْ إنْ كنتمْ مؤمنينَ(49)﴾(65).

ومـن تكـرار الجمـل مـا جـاء فـي قصـة يوسف(عليه السلام):

﴿لقـدْ كـانَ فـي يوسـفَ وإخوتـهِ آيـاتٌ للسائلينَ(7) إذْ قالُوا ليوسفُ وأخوهُ أحبُّ إلَى أبينَا مِنَّا ونحنُ عصبةٌ إنَّ أبانَا لفِي ضـلالٍ مبينٍ(8) اقتلُوا يوسفَ أو اطرحوهُ أرضاً يخلُ لكمْ وجهُ أبيكمْ وتكونُوا منْ بعدهِ قوماً صالحينَ(9) قَالَ قائلٌ منهمْ لا تقتلُوا يوسفَ وألقوهُ فِي غيابةِ الجبِّ يلتقطْهُ بعضُ السيارةِ إنْ كنتمْ فاعلينَ(10) قَالُوا يَا آبانَا مَالكَ لا تأمنَّا على يوسفَ وإنَّا لهُ لناصحونَ(11) أرسلهُ معنَا غداً يرتعْ ويلعبْ وإنَّا لهُ لحَافِظونَ(12) قالَ إنِّي ليحزننِي أنْ تذهبُوا بهِ وأخافُ أنْ يأكلهُ الذئبُ وأنتمْ عنهُ غافِلونَ(13) قالُوا لئنْ أكلَهُ الذئبُ ونحنُ عصبةٌ إنَّا إذاً لخاسرُونَ(14)﴾(66).

لقد تكررت الجمل المعبرة عن شخصية يوسف(عليه السلام):

(لقد كان في يوسف وإخوته) (إذ قالوا ليوسف وأخوه) (اقتلوا يوسف) لا تقتلوا يوسف) (مالك لا تأمنا على يوسف وإنا له لناصحون) (إنا له لحافظون) (إنا إذاً لخاسرون) إن يأكله الذئب) (لئن أكله الذئب).

– الفواصل في آخر الآية الكريمة هي كقافية الشعر وسجعة النثر

﴿واستبقَا البابَ وقدَّتْ قميـ
سيدهَا لدَى البابِ قالتْ مَا جـ
سوءاً إلاَّ أنْ يسجنَ أوْ عذابٌ
راودتنِي عنْ نفسِي وشهدَ شاهدٌ
قميصـهُ قُـدَّ مـنْ قبـلٍ فصد
الكاذبينَ(26) وإنْ كانَ قميصهُ
وهوَ منْ الصادقينَ(27) فلمَّا ر
دبرٍ قالَ إنهُ منْ كيدكنَّ إنَّ كيـ
.(67)

لقد تكررت الجمل المعبرة عن شخصيتي يوسف(عليه السلام) وامرأة العزيز:

(واستبقا الباب) (ألفيا سيدها لدى الباب) (وقدت قميصه من دبر) (إن كان قميصه قد من قبل) (وإن كان قميصه قد من دبر) (فلما رأى قميصه قد من دبر) (صدقت وهو من الكاذبين) (كذبت وهو من الصادقين) (إنه من كيدكن) (إن كيدكن عظيم) (ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً) (وشهد شاهد من أهلها).

ج–إيقاع الفواصل:

إن الفاصلة الكلمة التي تختم بها الآية من القرآن الكريم(68). وقد أخذت هذه التسمية من قولهﷻ: ﴿كتابٌ فصلتْ آياتهُ قرآناً عربيًّاً لقومٍ يعلمونَ(3)﴾(69). وتعمل الفاصلة على الفصل بين آيتين الآية التي رأسها والآية التي بعدها (70)، وبهذه الفاصلة يتم المعنى ويزداد وضوحاً وجلاءً وقوة.

الفواصل هي "حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني"(71). والفاصلة التي في آخر الآية القرآنية الكريمة هي كقافية الشعر وسجعة النثر(72).

وبمـا أن القـرآن الكـريم نثـر فنـي متميـز فالفواصل التي فيه "بلاغة، والأسجاع عيب، لأن
...نى والفواصل تابعة"(73)، وبذلك
...توافق أواخر الآي في حروف
...مما يقتضيه المعنى وتستريح له

– جاءت تسمية الفاصلة من قوله تعالى (كتاب فصّلت آياته قرآناً عربياً)

...ـ التي تنتهي بها آيات القرآن
...ـة للأبعاد التي تنتهي بها جمل
...متفقة مع آياتها في قرار الصوت
...م نوع الصوت والوجه الذي ساق
...إصل دور كبير في إعطاء الآي
مناسباً إذ عنـي القـرآن الكـريم

بتوافقها الذي يحدث به التأثير النفسي والوجداني(76). ومن عناية القرآن الكريم بالفواصل أن جعلها "متناسبة متكافئة، متناسقة متآخية، لا متنافرة ولا متعادية"(77).

تعطي الفواصل في القصص القرآني إيقاعاً صوتياً محبباً سواءً أكانت الآيات طويلة(78) أم قصيرة(79).

لقد جاءت الفواصل في القصص القرآني إما بحرف واحد يلازم القصة من بدايتها إلى نهايتها، أو بحرفين متقاربين في النطق سواءً أكانت آيات القصص القرآني طويلة أم قصيرة.

لقد كانت الفاصلة بحرف (الألف) في قصة الكهف، وبقيت على مدار القصة بآيات طويلة:

﴿أَمْ حسبتَ أنَّ أصحابَ الكهفِ والرقيمِ كانُوا منْ آياتنَا عجبًا(9) إذْ أوَى الفتيةُ إلَى الكهفِ فقالُوا ربَّنَا آتِنَا منْ لدنكَ رحمةً وهيِّئْ لنَا منْ أمرنَا رشداً(10) فضربنَا على آذانهِمْ فِي الكهفِ سنينَ عدداً(11) ثمَّ بعثنَاهُمْ لنعلمَ أيُّ الحزبينِ أحصَى لمَا لبثُوا أمداً(12) نحنُ نقصُّ عليكَ نبأهُمْ بالحقِّ إنهمْ فتيةٌ آمنُوا بربهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هدىً(13) وربطنَا علَى قلوبهِمْ إذْ قامُوا فقالُوا ربُّنَا ربُّ السماواتِ والأرضِ لنْ ندعوَ منْ دونهِ إلهاً لقدْ قلنَا إذاً شططَاً(14) هؤلاءِ قومنَا اتَّخذُوا منْ دونهِ آلهَةً لولاَ يأتونَ عليهِمْ بسلطانٍ بيِّنٍ فمنْ أظلمُ ممَّنْ افترَى على اللهِ كذبَاً(15)﴾(80).

تنوعت الفاصلة في قصة إبراهيم عليه السلام بين (النون والميم) بآيات قصيرة:

﴿وَإنَّ منْ شيعتهِ لإبراهيمَ(83) إذْ جاءَ ربهُ بقلبٍ سليمٍ(84) إذْ قالَ لأبيهِ وقومهِ ماذَا تعبدونَ(85) أئفكاً آلهةً دونَ اللهِ تريدونَ(86) فمَا ظنكمْ بربِّ العالمينَ(87) فنظرَ نظرةً في النجومِ(88) فقالَ إني سقيمٌ(89) فتولَّوا عنهُ مدبرينَ(90) فراغَ إلى آلهتهمْ فقالَ ألاَ تأكلونَ(91) مَالَكُمْ لا تنطقُونَ(92) فَرَاغَ عليهِمْ ضرباً باليمينِ(93) فأقبلوا إليهِ يزفُّونَ(94) قالَ أتعبدونَ مَا تنحتونَ(95) واللهُ خلقكُمْ ومَا تعملُونَ(96) قالُوا ابنُوا لهُ بنياناً فألقوهُ في الجحيمِ(97) فأرادُوا بهِ كيداً فجعلنَاهُمْ الأسفلينَ(98)﴾(81).

لقد جاءت الفاصلة بحرف (الدال) في قصص الأقوام بآيات قصيرة:

﴿ألمْ ترَ كيفَ فعلَ ربكَ بعادٍ(6) إرمَ ذاتِ العمادِ(7) التِي لمْ يخلقْ مثلُهَا في البلادِ(8) وثمودَ الذينَ جابُوا الصخرَ بالوادِ(9) وفرعونَ ذِي الأوتادِ(10) الذينَ طغوْا فِي البلادِ(11) فأكثرُوا فيهَا الفسادَ(12)﴾(82).

وتنوعت الفاصلة في قصة موسى عليه السلام بين (النون والميم) بآيات قصيرة:

﴿فألقَى عصاهُ فإذَا هيَ ثعبانٌ مبينٌ(32) ونزعَ يدهُ فإذَا هيَ بيضاءُ للناظرينَ(33) قالَ للملإِ حولهُ إنَّ هذَا لساحرٌ عليمٌ(34) يريدُ أنْ يخرجكمْ منْ أرضكُمْ بسحرهِ فماذَا تأمرُونَ(35) قالُوا أرجِهِ وأخاهُ وابعثْ فِي المدائنِ حاشرينَ(36) يأتوكَ بكلِّ سحَّارٍ عليمٍ(37) فجمعَ السحرةُ لميقاتِ يومٍ معلومٍ(38) وَقيلَ للناسِ هلْ أنتمْ مجتمعونَ(39) لعلَّنَا نتبعُ السحرةَ إنْ كانُوا همْ الغالبينَ(40)﴾(83).

لقد تمت مراعاة الفاصلة في القصص القرآني كما جاء في قصة موسى عليه السلام:

﴿فأوجسَ فِي نفسهِ خيفةً موسَى(67) قلنَا لا تخفْ إنكَ أنتَ الأعلى(68) وألقِ مَا فِي يمينكَ تلقفْ مَا صنعُوا إنَّمَا صنعُوا كيدُ ساحرٍ ولا يفلحُ الساحرُ حيثُ أتى(69) فألقَي السحرةُ سجَّداً قالُوا آمنَّا بربِّ هارونَ ومُوسَى(70)﴾(84).

لقد تمت مراعاة الفاصلة عن طريق التقديم والتأخير في موضعين: (فأوجس في نفسه خيفة موسى) (أمنا برب هارون وموسى). ففي الموضع

الأول حدث التقديم والتأخير لمراعاة الفاصلة (فأوجس موسى في نفسه خيفة) فإذا جاءت على هذه الشاكلة وجدنا خروجاً على النسق وثغرة لا تلتئم فجاء تأخير موسى للمحافظة على الإيقاع والتأثير في النفس(85). أما في الموضع الثاني فالأصل فيه (آمنا برب موسى وهارون) فقدم هارون على موسى لمراعاة الفاصلة وبذلك تبقى بالألف المقصورة (موسى. الأعلى. أتى. موسى).

ولقد تمت مراعاة الفاصلة في موضعين في قصة موسى عليه السلام لبقائهما بحرف النون:

﴿فألقيَ السحرةُ ساجدينَ(46) قالُوا آمنَّا بربِّ
العـالمينَ(47) ربِّ موسَى ...
(86).

﴿وألقيَ السحرةُ ساجدينَ(...
بربِّ العالمينَ(121) رَبِّ مو...
(122)﴾(87).

– للفواصل دور كبير في إعطاء الآي جرساً موسيقياً مناسباً

لقد سبق أن قدم هارون ...
عليهما السلام – لمراعاة الفاص...
المقصورة، أما هنا فقدم موسى ...
الفاصلة بحرف النون.

قد تعطي الفواصل معنىً لما يقع في النفس أول وهلة يرتبط بأمور عكس المقصود كما جاء في قصة بقرة بني إسرائيل:

﴿وإذْ قالَ موسَى لقومِهِ إنَّ اللهَ يأمُرُكُمْ أنْ تذبحُوا بقرةً قالُوا أتتخذنَا هزواً قالَ أعوذُ باللهِ أنْ أكونَ منْ الجاهلينَ(67)(88).

إن ما يقع في النفس من أن الفاصلة ترتبط بالاستهزاء وتتصل به، ولكنها جاءت للتبرؤ من الجهل وتشير إلى أن الاستهزاء بالناس جهل وسفه لا يقبل أن يصدر من عادل ذي خلق (89).

لقد أدت الفواصل دوراً كبيراً في إعطاء القصة القرآنية إيقاعها الصوتي الخاص بها، فقد تبقى بحرف واحدة على مدار القصة أو تتنوع بحرفين متقاربين في النطق، فضلاً عن مراعاتها بالتقديم والتأخير لتكون على حرف واحد في بعض المواضع.

د–الإيقاع الصوتي العام

يقصد بالإيقاع الصوتي العام جميع أنواعه في قصة واحدة. وسنختار قصة موسى عليه السلام مع العبد الصالح لندرس فيها الإيقاع الصوتي العام من خلال إيقاع التجمعات الصوتية، وإيقاع التكرار، وإيقاع الفواصل.

﴿فوجدَا عبداً منْ عبادِنَا آتيناهُ رحمةً منْ عندنَا وعلمنَاهُ منْ لدنَّا علمَاً(65) قالَ لهُ موسَى هلْ اتّبعُكَ علَى أنْ تعلِّمنِي ممَّا عُلِّمْتَ رشداً(66) قَالَ إنَّكَ لنْ تستطيعَ معيَ صبراً(67) وكيفَ تصبرُ على مَا لَمْ تحطْ بهِ خُبراً(68) قَالَ ستجِدنِي إنْ شَاءَ اللهُ صابرَاً ولاَ أعْصِي لكَ أمراً(69) قَالَ فإنْ اتَّبعْتَنِي فلاَ تسْألْنِي عنْ شيءٍ حتَّى أحدثَ لكَ منهُ ذِكراً(70) فانطلقَا حتَّى إذَا ركبَا فِي السَّفينةَ خرقهَا قَالَ أخرَقتهَا لتغرقَ أهلهَا لقدْ جئتَ شيئاً إمراً(71) قَالَ ألمْ أقلْ إنكَ لنْ تستطيعَ معيَ صبراً (72) قالَ لا تؤاخذنِي بمَا نسيتُ ولا ترهقنِي منْ أمرِي عُسراً(73) فانطلقَا حتَّى إذا لقيَا غلاماً فقتلَهُ قالَ أقتلتَ نفساً زكيَّةً بغيرِ نفسٍ لقدْ جئتَ شيئاً
...مْ أقلْ لكَ إنكَ لنْ تستطيعَ معيَ
... إنْ سألتكَ عنْ شيءٍ بعدهَا فلاَ
...تَ منْ لدنِّي عذراً(76) فَانْطَلَقَا
...لَ قريةٍ استطعمَا أهلهَا فأبَوا أنْ
... فيهَا جداراً يريدُ أنْ ينقضَّ فأقامهُ
...تَّخذتَ عليهِ أجراً(77) قَالَ هَذَا
...كَ سأنبئكَ بتأويلِ مَا لَمْ تستطِعْ
...ـهِ صبراً
...ـةُ فكانَتْ لمساكينَ يعملونَ في
البحرِ فاردتَ انْ أعيبهَا وكانَ وراءَهُمْ ملكٌ يأخذُ

– تتفق الفواصل مع آياتها في قرار الصوت اتفاقاً عجيباً يلازم نوع الصوت والوجه الذي ساق عليه

كُلَّ سفينةٍ غصباً(79) وأمَّا الغلامُ فكانَ أبواهُ مؤمنينِ فخشينَا أنْ يُرهقهمَا طغياناً وكفراً(80) فأردْنَا أنْ يبدلهمَا ربهمَا خيراً منهُ زكاةً وأقربَ رحماً(81) وأمَّا الجدارُ فكانَ لغُلامينِ يتيمينِ فِي المدينةِ وكانَ تحتهُ كنزٌ لهمَا وكانَ أبوهمَا صالحاً فأرادَ ربُّكَ أنْ يَبْلُغا أشدَّهمَا ويستخرجَا كنزهمَا رحمةً منْ ربِّكَ ومَا فعلتهُ عنْ أمرِي ذلكَ تأويلُ مَا لَمْ تستطعْ عليهِ صبراً(82)﴾(90).

لقد تشكلت تجمعات صوتية بحرفي (العين والصاد) على مستوى القصة كاملة:

(عبدا. عبادنا. عندنا. علمناه. علما. على. تعلمن. علمت. أعصي. تستطيع. تستطيع. تستطع. أعيبها. تسطع) (صبرا. تصبر. صابراً. صبرا. صبرا. صبرا. صبرا).

وقد تشكلت تجمعات صوتية بحرفي (العين والنون) على مستوى جزء من القصة: (عبدا. عبادنا. عندنا. علمناه. لدنا. علما) وبحرف (العين): (على. تعلمن. علمت) وبالحرفين (ها): (خرقها. خرقتها. أهلها) وبالراء: (الجدار. فأراد. ربك. رحمة أمري. صبرا).

وتشكلت التجمعات الصوتية بالكلمات على مستوى القصة كاملة بأفعال العلم والصبر، أو على مستوى جزء منها: (عبدا. عبادنا) (علمناه. علما) (صبراً. تصبر) (خرقتها. أخرقتها) (قتله. أقتلت) (تعلمني. ستجدني. اتبعتني. تسألني. لا تؤاخذني. ترهقني. لا تصاحبني). كما قد تشكلت تجمعات من خلال الجمل: (إنك لن تستطع معي صبرا، لقد جئت شيئاً إمرا، لقد جئت شيئاً نكرا).

لقد جاء التكرار بالحروف والكلمات والجمل. فمن تكرار الحروف (إذا): (إذا ركبا. إذا لقيا). و(لن): (لن تستطيع. لن تستطيع. لن تستطيع). و(لقد): (لقد جئت. لقد جئت). ومن تكرار الكلمات الأفعال: فعل (انطلقا) ثلاث مرات، وفعل تستطيع وأمثاله أربع مرات. ومن تكرار الأسماء: (نفسا. نفس) (السفينة. سفينة) (كنز لهما. كنزهما). ومن تكرار الجمل: (لن تستطيع معي صبرا) (ما لم تستطع عليه صبرا) (ما لم تسطع عليه صبرا).

لقد التزمت فواصل القصة كلها من بدايتها إلى نهايتها بحرف واحد هو (الألف) بآيات طويلة بذكر الأحداث التي قام بها العبد الصالح وتفسير أفعاله. وبآيات من النوع المتوسط بمعاتبة موسى عليه السلام له وتعهده بالصبر على كل ما يرى. وقد كان عدد الفواصل سبع عشرة فاصلة.

لقد انسجم إيقاع التجمعات مع إيقاع التكرار وإيقاع الفواصل لتشكيل الإيقاع الصوتي العام للقصة.

❑

■ **هوامش البحث ومراجعه:**

(1)-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984: 71.

(2)-مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم، كلية التربية – جامعة الموصل، العدد 8 لسنة 1989: 32. وينظر: الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د.عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم، العدد 13 لسنة 1993: 48.

(3)-الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 وحتى 1975: دراسة نقدية، د.صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979: 179.

(4)-الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: دراسة،

د.عبد القادر فيدوح، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992: 335.
(5)-انتروبيا الإيقاع في العربية، ليلى الشربيني وسيد البحراوي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 15، العدد 4 لسنة 1997: 278.
(6)-مباحث في علوم القرآن، د.صبحي الصالح، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1977: 334. وينظر: المشاهد في القرآن: دراسة تحليلية وصفية، د. حامد صادق قنيبي، مكتبة المنار، ط1، الزرقـــــــــــاء – الأردن، 1984: 273.
(7)-الجرس والإيقاع في تعبير القرآن، د.كاصد ياسر حسين، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب – جامعة الموصل، العدد 9 لسنة 1978: 329.
(8)-الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1986: 361.
(9)-التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، مصر، 1959: 87.
(10)-المصدر نفسه: 86.
(11)-الجرس والإيقاع في تعبير القرآن: 342-343. وينظر: فقه اللغة العربية، د.كاصد ياسر الزيدي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1407هـ = 1987م: 136.
(12)-إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987: 220.
(13)-فن القصة، د.محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط 7، بيروت، 1979: 87-88.
(14)-في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د.أحمد الزعبي، دار الأمل، المطـــــابع التعاونيـــــة، ط1، عمـــــان، 1407هـ=1986م: 8.
(15)-المصدر نفسه: 8.
(16)-القرآن والقصة الحديثة، محمد كامل حسن المعاني، دار البحوث العلمية، دار الكتب، ط1، بيروت، 1970م: 66.
(17)-في الإيقاع الروائي: 10.
(18)-فن القصة: 88.
(19)-في الإيقاع الروائي: 10.
(20)-المصدر نفسه، 8.
(21)-فن القصة: 88.
(22)-في الإيقاع الروائي: 8-9.
(23)-عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة: د.محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969م: 231.
(24)-القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، عبد الكريم الخطيب، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط2، بيروت –لبنان، 1395هـ=1975م: 120-121.
(25)-الإيقاع الروائي في اللص والكلاب، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك –أربد –الأردن، المجلد 3، العدد1 لسنة 1985: 69.
(26)-المكان في النص الروائي، د.إبراهيم جنداري، مجلة أفق، اتحاد أدباء نينوى، العدد2 لسنة 1998: 5.
(27)-ينظر: سورة يوسف: الآيات 4-5، 15، 19-56، 100.
(28)-ينظر: سورة القصص: الآيات 7-40.
(29)-سورة الصافات: الآيات 139-148.
(30)-ينظر: سورة آل عمران: الآيات 35-37. سورة مريم: الآيات 16-29. سورة المؤمنون: الآية: 50.
(31)-ينظر: سورة الإسراء: الآية 1. سورة النجم: الآيات 1-18.
(32)-ينظر: سورة يوسف: الآيات 8-18، 58-100.

(33)-سورة البقرة: الآيات 50-60.

(34)-ينظر: سورة النمل: الآيات 17-44.

(35)-الفن والأدب: بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، د.ميشال عاصي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1970: 98. وينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د.مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1404هـ=1984: 41.

(36)-مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، د.سالم أحمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الآداب - جامعة الموصل، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1409هـ=1989م: 245.

(37)-قضايا النقد الأدبي: الوحدة. الالتزام. الوضوح والغموض. الإطار والمضمون. د.بدوي طبانة، دار المريخ، الرياض، 1404هـ=1984م: 147.

(38)-الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، الجمهورية العربية السورية، دار الأصيل للطبع والنشر والتوزيع، مطبعة الأصيل، حلب، 1397هـ=1977م: 104-105.

(39)-علوم القرآن، د.رشدي عليان، قحطان عبد الرحمن الدوري، كاظم فتحي الراوي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1980: 126.

(40)-مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، د. عماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1408هـ=1988م: 28-29. وينظر: حديث عن الجمال في الإسلام، د. عماد الدين خليل، منشورات مكتبة 30 تموز، الموصل، مطبعة منير، ط1، بغداد، 1984: 22-23.

(41)-الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د.طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، دار الزين للطباعة، المنيرة، 1975: 90.

(42)-نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، مطبعة حطين، ط1، عمان - الأردن، 1403هـ=1983م: 90-91.

(43)-نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987: 472

(44)-جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، سلسلة دراسات (195)، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 133.

(45)-سورة القمر: الآيات 9-16.

(46)-سورة القمر: الآيات 18-21.

(47)-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 125.

(48)-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة، د.سعيد علوش، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، مطبعة الكتب الجامعية، الدار البيضاء - المغرب، 1405هـ=1985م: 218.

(49)-سورة مريم: الآيات 2-15.

(50)-سورة مريم: الآيات 16-33.

(51)-سورة الشعراء: الآيات 69-87.

(52)-سورة الصافات: الآيات 75-148. وينظر: سورة الأعراف: الآيات 59-93. سورة هود: الآيات 25-99. سورة الشعراء: الآيات 61-191.

(53)-جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي: 239.

(54)-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1978: 263.

(55)–البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: دراسة، عبد السلام المساوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994: 33.

(56)–سورة يوسف: الآية 65.

(57)–القصص القرآني في منطوقه ومفهومه: 463.

(58)–سورة المدثر: الآيات 18–25.

(59)–الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 340.

(60)–سورة نوح: الآيات 26–28.

(61)–سورة الأنعام: الآيات 75–78.

(62)–سورة البقرة: الآيات 127–129.

(63)–سورة إبراهيم: الآيات 35–41.

(64)–سورة النجم: الآيات 10–18.

(65)–سورة آل عمران: الآية 49.

(66)–سورة يوسف: الآيات 7–14.

(67)–سورة يوسف: الآيات 25–28.

(68)–فواصل القرآن الكريم، محمود الحصري، مجلة منبر الإسلام، القاهرة، العدد 2 لسنة 1968: 97. وينظر: من بلاغة القرآن، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1950: 75. الفاصلة في القرآن الكريم، سليمان عليوات، المجلة الثقافية، عمان، العدد 24 لسنة 1991: 134.

(69)–سورة فصلت: الآية 3.

(70)–فواصل القرآن الكريم: 97.

(71)–النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد أحمد خلف الله ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط2، مصر، 1387هـ=1968م: 97.

(72)–الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت 911 هـ)، المكتبة الثقافية، بيروت – لبنان، 1973: 83/2. وينظر: فواصل القرآن الكريم: 97. الفاصلة في القرآن: 145. وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن، محيي الدين رمضان، دار الفرقان، عمان، 1982: 39.

(73)–إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت 403 هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1971: 270–271. وينظر: الفاصلة القرآنية، د.عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1402هـ=1982م: 38–39.

(74)–الفاصلة في القرآن: 445.

(75)–إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ط9، بيروت – لبنان، 1393هـ=1973م: 216

(76)–الجرس والإيقاع في تعبير القرآن: 351.

(77)–فواصل القرآن الكريم: 98.

(78)–ينظر: فواصل سور الكهف ومريم والنمل.

(79)–ينظر: فواصل سورتي الشعراء والصافات.

(80)–سورة الكهف: الآيات 9–15.

(81)–سورة الصافات: الآيات 83–93.

(82)–سورة الفجر: الآيات 6–12.

(83)–سورة الشعراء: الآيات 32–40.

(84)–سورة طه: الآيات 67–70.

(85)–من بلاغة القرآن: 113–114. وينظر: التعبير القرآني، د. فاضل صالح السامرائي، بيت الحكمة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع الجامعة، بغداد، 1986: 196.

(86)–سورة الشعراء: الآيات 46–48.

(87)–سورة الأعراف: الآيات 120–122.

(88)–سورة البقرة: الآية 67.

(89)–من بلاغة القرآن: 86.

(90)–سورة الكهف: الآيات 65–82.

Abstract
Rhythm in the Quranic Story
Dr. Ibrahim jindari jou'ma

Nabhan Hasson Al-Sa'adoon

The research deals with the rhythm in the Quranic story. We have presented a theoretical preface to determine the Quranic rhythm. The study of the rhythm was in two aspects.

In the first, we have studied the novelistic rhythm in concern to the individual character, then the group character in the place and then the general novelistic rhythm. In the second, we studied the sound rhythmconcerning the sound assemblages, froquency and the pauses and then the general sound rhythm.

❒❒❒

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

محنة الذات

دراسة...محمد رضوان

مفهوم النقد الأدبي
عند رولان بارت

د.حليمة الشيخ

إن اهتمام الإنسان بالبحث في نشاطاته التي يقوم بها ابتغاء التحليل والدراسة، وتوضيحاً لمواطن الخطأ والصواب بالاستناد إلى جملة من المقاييس والمفاهيم، اهتمام قديم. ويعني هذا قدم النقد من حيث هو سلوك إنساني، ولّدته ضرورة تقويم الأعمال؛ ولذا فإنه يصعب تحديد أولية النقد لارتباطها بوجود الأدب.

. إذا كان أرسطو أول من قام بتنظيم النقد الأدبي، فإن المحاولات الأولى غير المنهجية قد وجدت من قبل.

وإذا كان "أرسطو" أول من قام بتنظيم النقد الأدبي، فإن المحاولات الأولى غير المنهجيّة قد وجدت من قبل، متمثلة في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة "أثينا" بمناسبة أعيادها الدينية (1).

وهو شأنه شأن الأدب، لم يلق عبر العصور تعريفاً محدّداً، ولا يخفى أنه ارتبط منذ القدم بإصدار الأحكام، والبحث عن أصل الأعمال الأدبية، ومنبعها، وتكوينها مما أدى إلى تناولها من حيث مضامينها، وتناول لغتها من حيث صحتها.

ويعني هذا أن صاحب العمل الأدبي مبدع، وأن الناقد لا يبدع؛ ذلك أن مهمته هي النظر والتقويم والحكم على ما أبدعه الآخرون.

لقد اتخذ "بارط" أمام هذه الأفكار، موقفاً خاصاً، ونود هنا، أن نسائل عن مفهومه للنقد؟ ما شأنه؟ وما خصائصه؟ وبم يتميز؟ وأيّ تقنيات يصطنع؟ وأيّ همّ يقلقه؟..

خصص "بارط" لتحديد مفهومه للنقد مقالاً نشر عام "1963" في (Times litterary supplement)، بعنوان "ما النقد؟"، وهو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية" (Essais critiques) الصادر عام 1964، إلى جانب كتابه الذي صدر عام 1966، بعنوان: "نقد وحقيقة" (Critique et vérité).

ولقد حدد النقد بقوله: "النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية، أو لغة واصفة (méta - langage)(*) "كما يعرفها المناطقة" يتناول اللغة الأولى (أو اللغة . الموضوع -langage objet)".(2).

يكون النقد في ظل هذا التعريف قائماً على علاقتين:

1 . علاقة الناقد بلغة الكاتب.

2 . علاقة الكاتب بالعالم.

ولابدّ من الإشارة إلى أن "بارط" وهو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم، ومفهوم النقد عينه، وقواعد كتابته. وهي مراجعة ترتبط بنقطتين هامتين هما:

1 . الوضع التاريخي السياسي المعاصر العالمي، والفرنسي خاصة.

2 . التاريخ الأدبي.

فمن جهة التاريخ السياسي، أخذت بعض الدول المستعمرة استقلالها، وهو استقلال هدد المركز الاستعماري، ومفهوم المركز بعامة. وأمّا من جهة التاريخ الأدبي، فقد ظهرت أعمال أدبية جديدة لتبرهن على تشقق الكيان الكلاسيكي للعمل الإبداعي(3). وقد تجلى ذلك في الرواية الجديدة، وظهور مجلة أدبية تحت اسم (كما هو Tel que)، التي تمّ تأسيسها على يد "فيليب سولر"(4)، عام 1960، والتي كانت تسعى إلى تثبيت لغة جديدة بهدف القضاء على أنساق النظام المهيمن في أوروبا، ومن أجل إعادة الاعتبار إلى المبدعين الذين سقطت أسماؤهم من خريطة الإبداع أمثال: كافكا، ناتاي، عزرا باوند، وغيرهم.

. لابد من الإشارة إلى أن بارت، وهو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم، ومفهوم النقد عينه، وقواعد كتابته.

لقد تبين لبارط، أن النقد الكلاسيكي يعتمد على محتمل نقدي معيّن، فما المراد بالمحتمل النقدي؟...

يريد "بارط" بالمحتمل النقدي، مجموعة القواعد التي تحدّد عمل الناقد، وهي حسب رأيه، تنحصر في ثلاث نقاط:

1 . الموضوعية.

2 . الذوق.

3 . الوضوح.

يتأسس، من هذه القواعد، إذن، المحتمل النقدي (Le vraisemblable critique)، فيكون للناقد بمثابة المبدأ قبل أن يكون له طريقة، ثم لا تقوم الطريقة إلا على أساسه، مما يُصيِّر الناقد محكوماً بيقينه لا بفكره، ويغدو بناؤه النقدي قاراً في حيِّزه العملي. ويمكننا أن نمثل للمحتمل النقدي بالرسم التالي:

احترام العمل الأدبي

الموضوعية	الذوق	الوضوح
⇕	⇕	⇕
. العقل والطبيعة.	– التعامل مع القيم.	– الاعتقاد في وجود.
. التاريخ.	. تقديس الأخلاق.	. منطق اللغة
. قوانين الجنس الأدبي		. احترام القواعد اللغوية.

إصدار الحكم على العمل الأدبي

يتبين من هذا الرسم، أن الموضوعيّة، والذوق، والوضوح، هي أقانيم ثلاثة مقدّسة يتعلّق بأهدابها الناقد الكلاسيكي، ويتناول على أساسها العمل الأدبي، ممّا يجعل مهمة الناقد تنحصر في توجيه الأدباء وتقويم أعمالهم، وتمييز الجيِّد من الرديء فيها، بمعنى أن العملية النقدية هي عملية تقويمية، تهدف إلى الحكم على النتاج من خلال تمثيله أو عدم تمثيله للقواعد التي ذكرناها سابقاً.

وقد نظر، في ظل هذا الفهم، النقاد الكلاسيكيون إلى العمل الأدبي، أمثال: سانت بيف (Saint - Beuve) (1804–1869)، وهيبوليت تين (Hipploytetaine) (1828–1893)، وفرديناند برونتيير (Frdinand Brunetiére) (1849–1906) وغوستاف لانسون (Gustave Lanson) (1857–1934).

وليس مُهمَّاً عندهم العمل الأدبي إلاَّ بقدر ما يضيء حياة صاحبه، ونشأته، وتوطيد التواصل بين الماضي والحاضر في العملية الأدبية؛ وهو الأمر الذي جعل النقد يصطبغ بطابع وثائقي وسير ذاتي، لا تمثل فيه اللغة إلا مستودعاً لمعان جامدة، يقوم القاموس على تحديدها، ويعني هذا إسقاط تعدّديّة المعنى، ودراسة لغة المبدع بوصفها مرآة، تبلور تطابقاً كاملاً بين حرفيّة النص ونوايا المؤلف.

نستنتج من كل ماسبق، أن النقد الكلاسيكي حسب رأي "بارط" ينحصر في خيارات معيّنة، يمكننا تحديدها في النقاط التالية:

1 . النقد علم، وليس فناً، وينحصر في التصنيف، والتفسير، والتعليق والحكم.

2 . عدم المساس بالقيم مثل: الأخلاق، والدين، والطبيعة.

3 . سيطرة النظرة ذات البعد الواحد على الناقد.

4 . الالتزام بيقين اللغة حيث تكون وظيفتها هي الإبلاغ.

5 . ربط صاحب النص ببيئته، وزمانه، وعرقه.

6 . الناقد لا يبدع، مهمته هي دراسة ما أبدع الآخرون مع فرض وصايته الأبوية على العمل المنقود.

وإذا كانت هذه، هي السمات العامة التي حدت مفهوم النقد الكلاسيكي، فما موقف "بارط" منها..؟

يبدو موقفه رافضاً رفضاً قاطعاً لنظام الأولويات الذي سيطر تقليدياً على العلاقة بين النقد والأدب؛ ذلك بأنه يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص (Un déchiffrement).

ولابد من الإشارة إلى أن دعوة "بارط" هذه سبقتها دعوة أخرى رافضة للمفهوم السلبي للنقد، وهي دعوة الكاتب "نورثرب فراي" (N.Frye) في كتابه "تشريح النقد" (Anatomie de la critique)، الذي عد دراسة العمل الأدبي هي موضوع النقد، دون أن يعني ذلك، النظر إليه على أنه نشاط طفيلي، ينمو بجوار شجرة الأدب؛ أو عدِّه فناً من الدرجة الثانية.(5).

ويستوقفنا، ونحن بصدد هذا الكلام، موقف "أبي حيّان التّوحيدي"، من النقد، الذي يظهر في إجابته عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر والنثر، فقال: "إنَّ الكلام على الكلام صعب، قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور،

. إن الموضوعية، والذوق، والوضوح، هي أقانيم ثلاثة مقدسة يتعلق بأهدابها الناقد الكلاسيكي، ويتناول على أساسها العمل الأدبي.

المعتمد فيها على صور الأمور، وشكولها، التي تنقسم بين المعقول، وبين مايكون بالحس، ممكن؟... فأمَّا الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض.".(6).

وإذن، في مثل هذا الفهم، ذهب "بارط" إلى القول بأن بعض الدراسات الأدبية ليست نقداً بل هي مجرد سيرة ذاتيّة، مثل: دراسة (Painter)، عن بروست (Marcel Proust)(7)، التي ظهرت عام 1959، والتي قال عنها: "إنها سيرة ذاتية مكتوبة بشكل رائع".(8).

ولذلك، حين جاء إلى دراسة أعمال "راسين"(9) قام بتحليلها دون أن يستند إلى أنظمة قائمة سلفاً، حيث لم يتعرض لدراسة "راسين" الإنسان"، أو البحث عن ظله في أعماله، ولكنه اهتم به من حيث هو مرسل لخطاب مكتوب(10). ويعني هذا عدم انشغال النقد بكل ما يمثل خارج العمل الأدبي، والتعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه، وقد أوضح "بارط" منهجه بقوله أنه وضع نفسه داخل عالم "راسين" المأساوي ثم حاول وصف سكانه.(11)

. يعد بارت النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص.

ويؤدي مثل هذا السلوك إلى النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو واقعة أنثروبولوجية، وليس واقعة تاريخية، وهنا تظهر الكتابة بمظهر النظام الذي يدير نفسه ذاتياً. وتكون مجدية عند إخضاعها هي نفسها لمنظومة الأجوبة التي تطرحها. ولذا نجد "بارط" يرى في "راسين" الدرجة الصفر للنقد؛ ذلك بأنه يتيح فرصة تعدُّد القراءات، و"بارط" نفسه قد جمع في دراسته بين ثلاثة محاور: الأنثروبولوجيا، والبنوية، والتحليل النفسي.

وتكون، من هنا، الكتابة هي عملية إنتاج فارغة، تترك مهمة الاستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، ولكنها لا تَكُف مع هذا أن تكون ملتقى المنظورات المتباينة.

وههنا، موضع تأمل، حيث يبدو الاستكشاف الأساسي الذي توصل إليه "بارط" هو أن الحقيقة لا وجود لها في النقد(12) "ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة، يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر، الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود، وشيء آخر موهوم. ولكن أين الدليل القاطع المادي على صحة الدعوى؟".(13) ومال "بارط" لهذا إلى رفض الحقيقة في النقد؛ الأمر الذي يجعل النقد لا يَعزب عن أن يكون مظهراً آخر من مظاهر الإبداع الأدبي.

وهو تصور . كما يبدو . يُخرج النقد من صرامة الحكم على العمل الأدبي، ويُولجه في إبداعية الأدب.

ويرتدّ هذا الرفض البارطي للحقيقة . في نظرنا . إلى طبيعة النظرة المتعددة التي ميزت تصور الحقيقة عند الإنسان، وهي نظرة لا تقوم على معيار واحد ومضبوط.

ويمكننا أن نتعرّف على مدى التباين الموجود في تصور الحقيقة من خلال الجدول التالي:

	أهل المنطق	المتصوفة العرب	الفلسفة الماركسية	الفلسفة البراغماتية(**)
الحقيقة	مطابقة الحكم للمبادئ العقلية	*تنقسم إلى ثلاثة أقسام* 1 . حقيقة مطلقة هي الله. 2 . حقيقة مقيدة هي العالم. 3 . حقيقة بين الإطلاق والتقيد	مطابقة الفكرة للواقع	كل فكرة صحيحة إذا كانت نافعة ومفيدة للناس.

(14)

وإذا كان هذا شأن الحقيقة عند المناطقة، والفلاسفة، فإن شأنها في العلوم التجريبيّة لا يبتعد عن ذلك، حيث تقوم النظرة العلمية الحديثة على نسبية الحقيقة. فلقد كان الاعتقاد سائداً في القديم بأن جميع الأجسام تتألف من جزيئات صغيرة غير قابلة للقسمة تعرف بالذرات. في حين أثبت العلم في عصرنا أن الذرات نفسها قابلة للقسمة إلى جزيئات أصغر وأدق. كما آمن الناس مدة طويلة، بأن الأرض هي مركز الكون، وبأنها ثابتة تدور حولها سائر الكواكب، ثم دحضت الأبحاث مثل هذا الاعتقاد الخاطئ.

هكذا، إذن، يكشف استقراء التاريخ أن عدداً لا يحصى من الأفكار نزل من الصحة إلى الخطأ. ويدل هذا على أنه لا يمكن حصر معيار الحقيقة في جانب معين.

وهذا الاعتقاد بعدم قدرة الإنسان على إدراك الحقيقة التفتت إليه الفلسفة منذ القدم، حيث أنكر الفيلسوف اليوناني "بيرون" (Pyrrhon) "365–275ق.م". العلم واليقين، لأن كل قضية عنده تحتمل قولين، ويمكن إيجابها وسلبها بالتساوي. وقد تواصل هذا الموقف فيما بعد عند بعض الفلاسفة أمثال: "دافيد هيوم" (David Hume) (15)

وإذا عدنا إلى "بارط" فإننا نجده ينكر وجود الحقيقة في النقد، أي على مستوى العمل الأدبي، وهو موقف يأخذ جذوره من موقف "أفلاطون" من الفنان . فيما يبدو لنا . حيث كان يرى أن الفنان يكون "بعيداً عن الحقيقة ثلاث خطوات". (16)

وقد ذهب النقاد العرب قديماً إلى أن "خير الشعر أكذبه"، أمثال قدامة بن جعفر، وعبد العزيز الجرجاني، وابن سنان الخفاجي، وابن رشيق.

ولعل أوضح موقف من القضية، ذلك الذي نلمسه عند "عبد القاهر الجرجاني"، حيث يقول: "ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث الاتّساع والتخييل (....). وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد"(17)

يبدو جلياً، من هذا، أن الإبداع الأدبي عند "عبد القاهر الجرجاني"، يرتبط كل الارتباط بالابتعاد عن الحقيقة، وهو الأمر الذي يصل بالتعبير إلى طاقة عظيمة من الإبداع. وهو مذهب نلمسه أيضاً عند أحد الفلاسفة المسلمين وهو "أبو نصر الفارابي"، في موقفه من الأقاويل الشعرية.(18)

. الكتابة هي عملية إنتاج فارغة تترك مهمة الاستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، ولكنها لا تكف، مع هذا، عن أن تكون ملتقى المنظورات المتباينة.

إذن، في مثل هذا الفهم، ارتبطت الكتابة بالصمت عند "بارط"؛ ذلك بأنها لا تدعي الإجابة الأخيرة حيث يقول: "إن فعل الكتابة لا يتم دون صمت، كأن يكون الكاتب صامتاً كالميِّت."(19)، وهو الصمت الذي يُولِّد تعددية المعنى.

ويبدو أنه يوجد توافق وترابط بين الصمت والكلام "فأكثر فترات النفس غنى هي فترات الصمت"(20)، والأول لا يكون واضحاً بدون الآخر. ولعل هذا السبب كان وراء قول "بارط" إن الأدب مثل الفسفور: يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها."(21).

وهو أمر التفت إليه الكاتب الإيطالي "امبراطوايكو" (Umberto Eco) في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in Fabula)، وتناوله تحت مصطلح "المسكوت عنه" (Le non dit -) الذي يعني عنده عدم ظهور كل الدلالات على مستوى سطح النص الأدبي.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا بأن هذا التعظيم من شأن الصمت، نلفي له إشارات في فكرنا العربي القيم حيث عد الصمت دوماً أبلغ من الكلام.

إذن، لا وجود للحقيقة في النقد، ويعني هذا من جهة نظر "بارط" أن النص الأدبي نهاية لا تزال تبدأ، وبدء لا ينتهي. وهذه هي الرؤية التي ارتكز عليها في تحليله البنوي للعمل السردي، حيث ميز بين الخطاب الحكائي وبين الجملة اللغوية.

. يكشف استقراء التاريخ أن عدداً لا يحصى من الأفكار نزل من الصحة إلى الخطأ. ويدل هذا على أنه لا يمكن حصر معيار الحقيقة في جانب معين.

ولا تشكل اللغة، في هذا الإطار، إلا مادة أولية، ولا ترتبط بها دلالة السرد ارتباطاً مباشراً مما يجعل الطبيعة اللغوية للخطاب الحكائي تختلف، وتتجاوز في الوقت نفسه لغة الجملة. ويعني هذا أن الأدب يقوم على اللغة، ولكن طبيعة العلاقة باللغة في الأدب تختلف عن تلك التي تربطنا بها ممارستنا اليومية".(22)

يقوم النقد، إذن، على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطاً اعتباطياً، ومن هنا منشأ الانفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب فيبقى على الدوام منفتحاً على كل الأسئلة.

ونتيجة لذلك، فإن القصة لا تقدم رؤية معينة، وإنّما هي مغامرة لغوية . في نظر "بارط" .. وقد ميز في تحليله بين ثلاثة مستويات:

1 . الوظائف.

2 . الأحداث.

3 . السرد.

وهذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب الاندماج التتابعي، وقد ارتكز في ذلك، على من سبقوه مثل: بروب، وبريمون، وغريماس. وإضافته لمثل هذا النوع من التحليل، تتعلق بالاهتمام الكبير بالوظائف الأكثر دقة في الحكي انطلاقاً من اعتقاده بوجود الدلالة في كل عنصر من عناصر القصة. ولذا كان من الطبيعي أن يتخذ البنوية منطلقاً إجرائياً يعمل من خلاله؛ لأن موضوعنا، كما يراه؛ ليس الإنسان الغني بمعان معينة، وإنما الإنسان صانع المعاني (Fabricateur de sens)(23).

وهذا الهاجس المتمثل في التغطية الشاملة للنص أدى بريمون بيكار . وهو ناقد جامعي . إلى مهاجمة "بارط" بوصفه ممثلاً للناقد الجديد، قائلاً: "الناقد الجديد يشبه الرجل الذي يتمتع بجمال المرأة، ولكن الفساد في الذوق، فإن تمتعه لا يتحقق بدون استخدام أشعة إكس".(24)

ولابد لنا، في هذا المقام، أن نتبين مفهوم "بارط" للبنوية. هل البنوية فلسفة؟ أم مدرسة؟ أم منهج خاص من مناهج البحث العلمي؟..

لقد أقلق هذا السؤال جمهوراً من الفلاسفة

والباحثين، وأدى إلى بروز نقاش حاد بينهم.

فقد اعتبر "جان بول سارتر"، البنوية إديولوجيا جديدة، وآخر سلاح ضد ماركس ترفعه البورجوازية، ورأى فيها الفينومينولوجي "ميشيل دوفرين"، وضعية جديدة، لا وجود للإنسان فيها، كما ذهب "روجيه غارودي"، إلى عدها فلسفة تعلن موت الإنسان أما الكاتبة الروسية "ساخاروفا" فتذهب إلى أنها منهج في المعرفة العلمية سبّبه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين".(25)

وأما "بارط" فقد أوضح موقفه في مقال بعنوان: "النشاط البنوي" ظهر عام 1963؛ بين فيه أن البنوية نشاط، وليست مدرسة أو حركة؛ لأن كل الذين انضووا تحت لوائها، لا تجمع بينهم أواصر نظرية خاصة، وكل ما يربطهم هو مصطلح البنية، الذي تستعمله مختلف العلوم الإنسانية.(26)

يرفض "بارط" إذن، كون البنوية مدرسة، أو حركة فكرية، فماذا يعني هذا الرفض؟...

1 ـ البنوية ليست فلسفة، لأنها تقدم تصوراً للعالم خاصاً بها.

2 . البنوية ليست منهجاً؛ لأنها تمتاح من مختلف مناهج العلوم، ولأنها لا تؤمن بحقائق نهائية مطلقة.

البنوية في نظره، إذن، مجموعة عمليات ذهنية، تسمح بإعادة بناء الموضوع المدروس، بهدف معرفة القواعد المؤسسة لبنائه.

ويتضح لنا، مما سبق أن "بارط" لا يطالب الكاتب بالتزام الحقيقة. ولذا فقد تعرض لدراسة أعمال ميشلي (Michelet) فاتحاً درباً جديداً لمقاربة هذا المؤرخ الفرنسي. وهي مقاربة تنسف . في نظرنا . التصور القديم لرسم حدود دائرة الأدب. وتبعاً لذلك فإن "ميشلي"، هو كاتب عظيم بين كتاب آخرين. إن عمله بالنسبة لبارط هو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، لا لأنه اهتم بالحقيقة التاريخية، والتزم بها، وإنما لأنه كان يهتم بكيفية طرحه للحقيقة التاريخية.

وهل يعني مثل هذا التناول، أن كل ما يكتب هو أدب؟

يمكننا أن نلتمس الإجابة في التعارض الذي يقيمه "بارط" بين "Ecrivants et écrivains" (27).

وإذا كان من المعروف أن الكاتب هو مقابل اللفظة الفرنسية (écrivain) فما مقابل لفظه (écrivant)؟

إن الدكتور"سعيد علوش"(28) أحد الباحثين العرب، الذي ألفيناه يتعرض لمحاولة ترجمة اللفظة، قد ترجمها بـ: "المكتتب". ولعله اعتمد في ذلك على فعل "اكتتب"، الذي يشير إلى تحقق فعل الكتابة بواسطة شخص آخر على وجه الطلب أو الأمر. أما أستاذنا الدكتور "عبد الملك مرتاض"(29) فقد ترجمها بـ"الكتابيب" التي تكون صيغتها الإفرادية "كتبوب"، وواضح أن ترجمته تقوم على أصول نقدية في تراثنا العربي؛ وذلك قياساً على شاعر وشُعْرُور.

وخليق بنا، أن نأخذ بالترجمة الثانية لوضوحها من جهة، ولاعتمادها على أصول نقدية تراثية من جهة أخرى.

والآن، بعد أن انتهينا إلى لفظة "كتبوب"، نحاول توضيح التعارض الذي وضعه "بارط" بين اللفظتين فيما يلي:

الكتبوب (Ecrivant)	**الكاتب (Ecrivain)**
. يقوم بنشاط	ـ يؤدي وظيفة هي كلامه الخاص. ويشمل عمله نوعين من

. الإبداع الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني يرتبط كل الارتباط بالابتعاد عن الحقيقة، وهو الأمر الذي يصل بالتعبير إلى طاقة عظيمة من الإبداع.

	المعايير: ـ معـايير تقنيـة (التركيـب، الجـــنس الأدبـــي....). . ومعايير الصناعة (العناء، الصـــبر، التصـــحيح، الإتقان). ـ يحـول جـذرياً الــ"لماذا" العالم إلى "كيف نكتب".
ــ اللغـــة وســيلة للاتصال بالآخرين، فهــي عنـده عَرَبــة لنقل الفكر.	. اللغة غايته الأخيرة، فهي ليسـت وسـيلة، ولا عربـة. إنهـا بنيـة تضـيع فيهـا بنيـة الكاتب وبنية العالم.

نلاحظ من هذا، أن التفرقة، لا ترتكز على قاعدة خاصـة، أو فن أدبي معين، بل هي قائمة علـى أسـاس طبيعـة تعامـل الكاتـب مـع اللغـة، ويتضـح بهـذا أن الكاتـب يخلـق فـي اللغـة حيويـة مسـتقلة، وكتابتـه تحـرك بـدءاً مـن ذاتهـا، مـن اكتفائهـا بـذاتها، ولا تحـرك بموضـوعها أو بـأي عنصـر خـارجي عنهـا؛ إنهـا تتوالـد مـن طاقتهـا اللغوية الخاصة. وإذا كانت كتابة الكتبوب تحرك بـدافع مما قبل اللغة أو ممـا ورائهـا، فـإن كتابـة الكاتب تحرك بلغتها.

. يقوم النقد على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطاً اعتباطياً.

وتبدو لنـا، هذه التفرقـة شبيهة إلـى حد مـا بتفرقة "بول فاليري" بين المؤلف والكاتب

(L'auteur et l'écrivain)

حيث يقول:

"المؤلـف حتــى وإن كــان صــاحب موهبــة رفيعـة، يمكنـه أن يعـرف نجاحـاً كبيـراً، ولا يكـون بالضـرورة كاتبـاً."(30)؛ لأن المؤلـف قـد يطلـق علـى الـذي يكتـب الأبحـاث، ويؤسـس النظريـات، بينما ينصرف الكاتب إلى المبدع.

ومما سبق، يتبين لنـا، أن الناقد فـي تصـور "بارط" كاتب بالدرجة الأولى، والنقد كتابه، وليس تحصـيل حاصـل، كمـا ذهـب إلـى ذلـك "محمـود أمين العالم"، في قوله بأن النقد الأدبي الذي تمثله البنويـة الشـكلية بزعامـة "بـارط" شـبيه بـالمنطق الصوري(***)، ومجرد تحصيل حاصل.(31).

إن النقد عند "بـارط" هو علـى عكس ذلك؛ لأنـه لا يستطيع إلا أن يكون "مكملاً للإبداع، أي مجـرد وجـه مـن وجوهـه، يماشيه طـوراً، ويجـاوزه طوراً آخر: ولكنه يظل دائراً في فلكه أبداً دون أن يفرض عليه وصايته الأبوية فيزعم له: أنه جيد أو رديء، وأســوأ مـــن ذلـــك: أنـــه صـــحيح أو مزيف".(32)

ولا تجوز الغفلـة فـي هذا المقام عن موقف الناقـد الروسـي "بيلينسـكي"(33) الـذي عـد النقـد الأدبـي شـكلاً مـن أهم أشـكال النشـاط الاجتمـاعي فسـماه "قيصـر العـالم المعاصـر"، ومـا يقـال عـن العمـل الفنـي العظيم هو فـي رأيـه، لا يقل أهميـة عـن العمـل نفسـه بشـرط أن لا يـذكرنا كمـا قـال: "بالعلامات التي يضعها المعلم في دفاتر التلاميذ: سيء، حسن، ممتاز، جيد جداً، رائع، أحسنت". (34)

وقـد يكـون "طـه حسـين" صـادراً عـن الـوعي نفسـه فـي تفرقتـه بـين الأدب الإنشـائي، والأدب الوصـفي. يمثل الأول الكلام نظماً ونثراً، ويتنـاول الطبيعـة وجمالهـا، والعاطفـة وحرارتهـا، والرضـا والسـخط، والفـرح والحـزن، وغيـر ذلـك، ويتنـاول الثـاني الأول بالدراسـة والتحليـل، ولـذا عَـد النقـاد القـدامى، أمثـال: الجـاحظ، والمبـرد، وابـن سـلام، وابن قتيبة أدباء واصفين.(35)

إن الإبداع، إذن، هو مبدأ النقد ومآله. وهذا الضـرب مـن الفهـم، نلفيـه أيضـاً عنـد الشـكلانيين الروس الذين حددوا المجال الذي يجب على الناقد أن لا يتعداه، وهو أن يتجه إلى العمل الأدبي في حدوده الداخلية بمعنى إسقاط السياق الخارجي من العمل النقدي، وامتلاخه من دائرة سلطة التوضيح

والتوجيه؛ وذلك من خلال تناول النظام اللغوي بالدراسة والتحليل في مستوياته المختلفة.

جامعة وهران / الجزائر

■ **الهوامش والإحالات:**

(1) . محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوا المصرية، مصر، الطبعة 5، السنة 1971، ص18.

(*) . يترجم بعض الباحثين العرب هذا المصطلح بـ:لغة اللغة.

(2)- Roland Barthes: Essais critiques, coll . «tel quel» , Seuil, Paris, 1964. p. 255.

(3) . كاظم جهاد: من المقدمة التي وضعها لترجمة كتاب: "جاك دريدا"، "الكتابة والاختلاف"، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص24.

(4) . فيليب سولر (Philippe Sollers) كاتب فرنسي، ولد ببوردو (Bordeaux) عام 1936، ظهر أول عمل أدبي له عام 1957. أسس مجلة "كما هو" عام 1960. من أعماله: Logiques, Nombress, H، ومن أعماله الجديدة رواية بعنوان "استوديو" (Studio).

(5)- N.Frye. Anatomie de la critique, Gallimard, Paris, 1969. p.13.

(6) . أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 131/2، ذكره زكي نجيب محمود في كتابه: "في فلسفة النقد"، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1983، ص120.

(7) . مارسيل بروست (Marcel Proust . 1871 – 1922): كاتب فرنسي مشهور، من أعماله: "البحث عن الزمن الضائع"، (La Recherce du temps perdu). وقد ظهرت سيرة ذاتية جديدة عنه عام 1996، عن دار "غاليمار" للكاتب (Jeam Yves tadié –).

(8)- Roland Barthes: le grain de la voix, (entretiens 1962 –1980), Seuil, Paris 1981. p.90

(9) . تعرّض "راسين" لدراسات عديدة تختلف باختلاف الدارسين، فهناك دراسة سوسيولوجية (لوسيان غولدمان)، وتحليلية (شارل مورون)، وسيرة ذاتية (جان بوميبي).

(10)- Louis – Jean Calvet: Roland Bartes, Un regard Politique sur le signe, Payot, Paris, 1973, p.135.

(11)- Roland Barthes: sur Recine , coll, points, Seuil, Paris, 1963. p5.

(12)- Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, DENOEL/ Gouthier, p100.

(13) . عبد الملك مرتاض، أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص: 92.

(**) . البراغماتية كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (Pragmatikos) التي تعني العمل النافع، وهو الاسم الذي عرفت به الفلسفة التي انبثقت من الروح المادية للقرن العشرين، وهي أمريكية النشأة. تتفق مع الماركسية في الرجوع إلى المادة والواقع، لكنها تختلف عنها جوهرياً في مدلولها الاجتماعي والاقتصادي لأنها تمثل المجتمع الرأسمالي. تقاس الحقيقة عند فلاسفتها بمعيار العمل المنتج أي أن الفكرة مشروع للعمل، ولا تحمل أي قيمة في طبيعتها. مثلاً: فكرة وجود الله، صحيحة لأن الإيمان بها يدفع إلى الاستقامة والمعاملة الحسنة. من روادها: "وليام جيمس" (William James) "1842 –1910".

(14) . جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1962، ج1، باب الحاء، مادة الحقيقة.

(15) . محمود يعقوبي: المختار من النصوص الفلسفية، مكتبة الشركة الجزائرية، ط2، 1972، ص 226–255.

(16) . إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959، ص14.

(17) . عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: رشيد رضا، ط5 (بدون تاريخ)، ص 235–237.

(18) . أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 149 و158.

(19)- Roland Barthles: Essais critiques. P:9.

(20)- Serge Doubrovsky; Pourquoi la nouvelle critique, p: 56.

(21) . رولان بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ص56.

(22) . رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 33– 34.

(23)- Roland Barthles: Essais critiques. P:218.

(24)- Cité par : Serge Doubrovsky: Pourquoi La nouvelle critique, p: 49

(25) . ت.أ.ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية). ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص: 166.

(26)- Roland Barthles: Essais critiques. P:213.

(27) . كان هذا عنوان مقال نشره "بارط" عام 1960، بـ: «Arguments». ثم أعاد نشره في كتابه: "مقالات نقدية":

Essais critiques. P: 147 à 154.

(28) . سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 186 . 187.

(29) . تعرض الباحث الجزائري الدكتور "عبد الملك مرتاض"، لهذه القضية في كتاب له بعنوان: "نظرية الكتابة".

(30)- Paul Robert: Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue francaise, le Robert, Paris, 1984, écrivain.

(***) . المنطق الصوري هو المنطق الذي أرسى قواعده، أرسطو، وسمي صورياً لأنه لا يهتم بمحتوى الفكر ومضمونه قدر اهتمامه بالصورة التي يوجد عليها الفكر، فليس مهماً أن يأتي الفكر مطابقاً للواقع، بل المهم أن يأتي مطابقاً لنفسه.

انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، باب الصاد، مادة: الصوري، وج2، باب الميم، مادة: المنطق.

(31) . محمود أمين العالم: البحث عن أوروبا، المؤسسة العربية، سوريا، ط1، 1975، ص 93.

(32) . عبد الملك مرتاض: أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد، ص 15.

(33) . إن الشبه الذي نثبته هنا، لا يعني هدم الحدود الفكرية الفاصلة بين "بارط" و"بيلينسكي" الذي دافع في كل أعماله النقدية على دور الفن الاجتماعي.

(34) . بيلينسكي: الممارسة النقدية، ترجمة: فؤاد مرعي، ومالك صقور، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1982، ص 5 . 6.

(35) . طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص 32 . 36.

□□□

المرسلة الشعرية:
من اعتباطية العلامة اللغوية إلى الأيقونة

د. حسن مزدور

مقدمة منهجية:

تعددت المداخل إلى السيميائية على مستوى الفهم والتفسير، لكن الشيء الثابت في هذا العلم أنه يتحدد بمنهجه لا بأفكاره، وبموضوعه وليس بالنتائج التي يفضي إليها، وهذا ما يبرر اختلاف أقطاب البحث السيميائي في تفسير موضوعات بحوثهم. من أجل هذا كان ينبغي أن أقدم لهذه المداخلة بمقدمة أبين فيها المرجعية المعرفية التي تستند عليها، والخطوات المنهجية المتبعة.

-تعددت المداخل إلى السيميائية على مستوى الفهم والتفسير. لكن الشيء الثابت في هذا العلم أنه يتحدد بمنهجه لا بأفكاره.

تستمد هذه المداخلة جانبها النظري من مصدرين رئيسيين: أولهما، ما كتبه السيميائي الأيطالي" ايكو Umberto Eco" حول المرسلة الشعرية في كتابه "البنية الغائبة" في فصل تناول فيه المرسلة الشعرية في علاقاتها المتعددة بالعالم الذي تعبر عنه وبالناس الذين تتوجه إليهم عبر نظام لغوي علامي (1).

ثانيهما، ما كتبه العالم الفرنسي "بيرس – Charles Sanderce في كتابه "مدخل إلى السيميوطيقا" (2) حيث استعنت بتقسيمه الثلاثي للعلامة في تفسير نظام المرسلة الشعرية العلامي. وقد اخترت لتطبيق هذه المقولات النظرية نصاً شعرياً للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان، "أنا.. والمدينة" (3).

يرى أيكو أن المرسلة الشعرية تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض، وتظهر كاستبطان ذاتي، أي عندما تسعى إلى لفت انتباه المرسلة إليه إلى شكلها بالذات قبل أي شيء آخر، مع إمكانية تأديتها للوظائف الأخرى التي ذكرها "رومان جاكوبسن" لوظائف اللغة.

والمرسلة الشعرية يبني غموضها أساساً نظام تشفيرها الخاص، فتظهر نتيجة لذلك غنية بالمعلومات توفر للمتلقي عدة اختيارات في التفسير. كما أن غموض المرسلة الشعرية هو الذي يثير اهتمام المتلقي ويوقظ انتباهه ويدفعه لبذل مزيد من الجهد في الكشف عن اتجاهات لتفكيك المرسلة، والبحث في الفوضى الظاهرة (الغموض) عن نسق هو أكثر دقة لتفكيك المرسلة.

ويرى أيكو أن ما يحصل للمرسلة الجمالية شبيه ما يحصل للحكاية التراجيدية حسب قواعد المفهوم الشعري لأرسطو. يجب على الحكاية أن

-البحث في جماليات المرسلة الشعرية هو بحث في مجمل الظواهر التابعة لمادة التعبير، انطلاقاً من النظر إلى النص الأدبي على أنه نظام من العلامات الدالة.

تؤدي إلى شيء يفاجئنا ويخرج عن المألوف، ولكن لكي يقبل هذا الحدث ونستطيع الاندماج فيه لا بد أن يخضع لقواعد التصديق وإمكانية التحقيق.

وكذلك الشأن بالنسبة للمرسلة الشعرية الغامضة التي تترك المتلقي بين الخبر والتهيب – Redondance وتدفعه إلى التساؤل عما تريد قوله، بينما يرى عبر ضباب الغموض شيئاً يوجه في الأساس تفكيكه للمرسلة.

ومرسلة من هذا النوع لا شك أنها ستدفع بمتلقيها إلى معاينتها ليرى كيف هي مصنوعة.

ويشير ايكو إلى أن المرسلة تحقق وظيفتها الجمالية بخرقها للمقايس العادية التي تنتظم الكلام، بل إن المرسلة الشعرية هي انزياح وخرق لنظام التواصل العادي بجميع مظاهره، الأمر الذي يجعل لغة الأثر الأدبي لغة فردية. Idiolecte." (4)

وباعتبار البحث في جماليات المرسلة الشعرية هو بحث في مجمل الظواهر التابعة لمادة التعبير انطلاقاً من النظر إلى النص الأدبي على أنه نظام من العلامات الدالة، سأعتمد في تفكيك شفرة هذا النظام العلامي على نظام بيرس وتقسيمه الثلاثي للعلامة.

فعلى خلاف تقسيم "فردينا ند دي سوسير" الثنائي للعلامة، قسم بيرس العلامة إلى أنواع ثلاثة: الرمز – Symbole الذي يعني في الأصل علامة Signe ومنه العلامة اللغوية، وهي علامة اعتباطية لأن العلاقة فيها بين الدال والمدلول غير معللة أي اصطلاحية" (5) بمعنى أن فهمها يتطلب معرفة مسبقة وتعلما.

النوع الثاني، هو المؤشر – Index أو القرينة وفيه تقوم العلاقة بين الدال والمدلول أو بين العلامة والواقع الخارجي على مبدأ التجاوز.

والمؤشر يتحدد بموضوعه الذاتي أو ديناميته الخاصة بفضل كونه في علاقة حقيقية معه عن طريق إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شيء تدل عليه هذه الواقعة" (6).

أما النوع الثالث من العلامات عند بيرس فهي الأيقونة Icon c والأيقونة علامة تدخل في علاقة مع الواقع الخارجي وتظهر خصائص الشيء المشار إليه، بمعنى أن الشيء يكون أيقونة لشبهه عندما يستخدم علامة له" (7).

ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات الأيقونة هي: الصورة، الرسم التوضيحي والبياني، والاستعارة" (8).

وإذا كانت شفرة المرسلة الشعرية تتكون من علامات لسانية اعتباطية وغير معللة في الجوهر، فإن هذه العلامات تتشكل في انساق عبر مستوى نص المرسلة كما هو الحال في الصورة الاستعارية في الشعر أو عند وصف مشهد مكاني أو رسم شخصية قصصية أو تجسيدها درامياً، على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي. وفي هذه الحالة يمكن للنص الأدبي أن يقابل في بعض مستوياته العلامة الأيقونة أو نسقاً من هذه العلامات، باعتباره علامة معللة وليست اعتباطية، تقوم فيه العلاقة بين شكل الدال (النص) والمدلول (محتوى الرسالة) على المشابهة" (9) وهذه النظرة تنسجم مع ما ذهب إليه النقاد الجماليون من أن الشعر تعبير بالصورة أو أن القصيدة الشعرية ما هي إلا صورة تجسد انفعالات داخلية.

ويشير بيرس أيضاً إلى انطواء المؤشر على نوع من الأيقونة لأن المؤشر علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها وتتأثر بها ولكنها أيقونة من نوع خاص" (10) ويخلص إلى التأكيد

على وجود مظاهر للتداخل والتبادل بنسب مختلفة بين العلامات الثلاث؛ الرمز، المؤشر والأيقونة" (11)

ومن هنا نرى أهمية نظام بيرس السيميائي الثلاثي في الكشف عن المتجليات الأدبية للعلامة. وهو ما سنقوم باعتماده في تحليل نص المرسلة الشعرية.

نص المرسلة الشعرية. "أنا.. والمدينة"

1.هذا أنا،
2.وهذه مدينتي،
3.عند انتصاف الليل
4.رحابة الميدان والجدران تل
5.تبين وتختفي وراء تل

6.وريقة في الريح دارت، ثم حطت، ثم ضاعت
في الدروب،
7.ظل يذوب
8.يمتد ظل
9.وعين مصباح فضولي ممل
10.دست على شعاعه لما مررت
11.وجاش وجداني بمقطع حزين
12.بدأته ثم سكت

13.من أنت يا.. من أنت؟
14.الحارس الغبي لا يعي حكايتي
15.لقد طردت اليوم من غرفتي
16.وصرت ضائعاً بدون اسم
17.هذا أنا،
18.وهذه مدينتي،

أحمد عبد المعطي حجازي

عند فحصنا لهذا النص، ولأي نص آخر نواجه في حقيقة الأمر بنصين اثنين، أولهما العنوان، وهو أول ما يواجهنا لاحتلاله –عادة– موقعاً متميزاً بوصفه نصاً أصغر وظيفته حسب "غريفال Grivel" (12) يحدد، يوحي ويمنح النص الأكبر قيمته. ثانيهما، هو نص القصيدة التي تعتبر امتداداً للعنوان بما تتضمنه من علامات لغوية وغير لغوية، تتعانق وتتآلف فيما بينها لتفضي إلى الدلالة.

وتأسيساً على هذا البعد العلائقي يبسط العنوان ظلاله على النص ويحدد هويته باعتباره خلاصة أو فكرة عامة للمحتوى.

يوحي عنوان هذه المرسلة بوجود ذاتين: ذات الشاعر وذات المدينة وعطف الثانية على الأولى يجعل كل منهما منفصلة عن الأخرى ومستقلة عنها، في حين أن هذا الاستقلال لا يلغي وجود علاقة ما بينهما. كما أن نفي الاتصال التام بين الذاتين، والإيحاء بنوع من الاتصال هو الإشكال الذي يثيره العنوان ليعالجه نص المرسلة.

وعنوان النص الذي بين أيدينا "أنا.. والمدينة" مشكل من ضمير المتكلم المفرد (أنا) وهو مؤشر يشير إلى أنا /الشاعر المتكلم في النص أو هو يشير إلى كل (أنا) ممن هم في وضع الشاعر وعاشوا التجربة نفسها أو تجربة مشابهة لها. ثم كلمة (المدينة) وهي علامة عرفية اصطلاحية تفهم في سياق مرجعية معينة، تحددها هنا التعيينات أو السمات الواردة في النص الشعري. وقد جاءت هذه العلامة مسبوقة بحرف (الواو) الذي يحمل هنا معنى المواجهة بين طرفين: (أنا) و(المدينة)، ثم وجود نقاط (..) تفصل بين العلامتين، والنقاط تشير في عرف الكتابة إلى وجود كلام محذوف يمكن استرجاعه من خلال قراءة نص القصيدة الشعرية.

والعنوان بهذا المعنى يشكل أيقونة لشبهه

–فحص العلامات داخل نسيج النص وهي تؤدي وظائفها، يتطلب منا القيام بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتمفصل وفقها النص.

(النص) لأنه استخدم علامة له.

أمـا إذا انتقلنـا إلـى شـفرة المرسـلة التـي يتضمنها الخطاب الشعري، ونظرنا إلى العلامات اللغوية في استقلالها عن وظيفتها، نجد أن أغلب العلامـات للغويـة عرفيـة: (المدينـة، الميـدان، الجـدران، تـل، وريقـة، مصـباح، غرفـة حـارس)، يتحدد معناها من خلال التعيينات المعجمية.

كما نجد أيضاً مؤشرات بنسبة أقل مثل، (أنا، مدينتي، جاش، طردت، غرفتي... الخ).

-تتحول العلامات اللغوية العرفية داخل نسيج نص المرسلة الشعرية إلى أيقونة تقوم فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مبدأ التشابه.

لكن وجود هذه العلامات داخل نسيج نص القصـيدة تـؤدي وظائفهـا المختلفـة، يحـول هـذه العلامات من مجرد علامات معجمية إلى حقل علامات توليدية لا متناهية، تحيل إلى مدلولات ضمنية أو صريحة، تتحول فيها العلامات العرفية الاعتباطية إلى أيقونات (استعارات أو مشاهد) أو مؤشرات على حالات نفسية أو معاني فكرية.

وفحص العلامات داخل نسيج النص وهي تـؤدي وظائفها يتطلب منا القيام بخطـوة إجرائيـة أولـى تهدف إلـى تحديد المقـاطع التـي يتمفصـل وفقها النص.

وتعد عملية التقطيع على المستوى المنهجي أساسية لأنهـا تمكننـا مـن السـيطرة علـى الـنص خلال عملية التحليل، إذ نستطيع تحديد مكونات النص الشعري من خلال المقاطع المختلفة.

غير أن النص ليس عملية بسيطة إذ تتطلب معياراً ملائماً ينسجم مـع الجنس الأدبـي ونوعـه. وقـد حـدد (جريمـاس Greimas) مفهـوم المقطـع في معرض دراسته للحكاية بأنه كل مقطع سردي قـادر علـى أن يكـون بمفـرده حكايـة مسـتقلة وأن تكون لـه غايتـه الخاصـة بـه، لكن يمكن أن يـدرج ضـمن حكايـة أعـم، وأن يـؤدي وظيفـة خاصـة" (13).

بنـاء علـى هذا التحديد يمكن تقطيـع الـنص وفق معيارين: دلالي أو مكاني.

وقـد اختـرت المعيـار الأول لأنـه الأنسـب للنصوص الشعرية بحيث تجتمع السطور الشعرية المكونـة للمقطـع الواحـد حـول دلالـة أو (تيمـة) معينة.

يبـدو الـنص –نظـراً لصـغر حجمـه وتلاحـم أجزائـه –وكأنـه يشـكل مقطعـاً واحـداً، ومـع ذلـك فضلنا أن نوزع سطوره الشعرية على ثلاثة مقاطع كما هو مبين.

يبـدأ الـنص فـي مقطعـه الأول باسـم الإشـارة "هذا" معطـوف عليهـا اسم الإشـارة "هذا" لكل من (أنـا) و(مـدينتي) لترسـيخ معنـى الانفصـال بـين الـذاتين المثـار فـي العنـوان كمـا أن اسـتخدام اسـم الإشـارة لكـل مـن الـذاتين يـدل علـى وعـي الـذات لوجودها المستقل وهو ما يدل على وجود هوة بين الذاتين مما يجعل ذات الشاعر قلقة متوترة.

والمقطـع مشـكل مـن مركبـات اسـمية يـوحي أثرها بالسكون وغياب الحركة، وهو ما ينسجم من دلالـة المقطـع حيـث يعـرض فيـه (أنـا /الشـاعر) المواجهـة بينـه وبـين مدينتـه فـي زمـن محـدد (انتصاف الليل)، بداية لتوليد الصورة التي تعكس طبيعة هذه المواجهة.

وفـي خـلال التشكيل تتحـول العلامـة اللغويـة (المدينـة) الواردة في العنوان إلى مؤشر باتصـالها بضمير المتكلم لتشير أن مدينـة بعينها هـي مدينـة الشاعر.

كما يتكون هذا المقطع من أشياء بصرية لها مرجعيتها الخارجية، (رحابة الميدان –الجدران تل) والتـل يشـكل فـي السـياق انحرافـاً يفهـم فـي إطـار مرجعيـة ريفيـة أوجـدها اللاشـعور فـي محاولـة للموازنـة بـين بيئتـين مختلفتـين همـا حيـاة الريـف وحيـاة المدينـة وحنـين ذات الشـاعر إلـى الحيـاة الأولى.

وعلاقة الشاعر هنا بالأشياء ليست علاقة عشوائية، بل هي نابعة من رؤية شعرية وإبداعية تحول الأشياء من مجرد أشياء لذاتها إلى أشياء لذات الشاعر، تعكس درجة علاقة الشاعر بالمرجع الخارجي الذي تحيل إليه التجربة، وبهذا لا تغدو الأشياء داخل نسيج النص مجرد مفردات، بل حقل من العلامات الدالة.

فالميدان على رحابته يبدو في عيني الشاعر ضيقاً تحجزه جدران البنايات الشاهقة، وتحجب الأفق فتثير الشعور بالضيق والاختناق، كما أن ارتفاع الجدران واصطفاف بعضها في إثر بعض يولد الإحساس بتفاهة الإنسان وقزامته أمام هذه الهياكل الضخمة والفضاءات الشاسعة.

أما المقطع الثاني فيتشكل من سبعة سطور أغلبها مركبات فعلية تكسر الرتابة وتبعث الحياة في المكان والزمان من خلال الأفعال (دارت، حطت، ضاعت، يذوب، يمتد، دست، مررت، جاش، بدأته، سكت).

هذه الحركة المتصاعدة هي حركة داخلية تجسد أثر فعل المدينة على أنا /الشاعر. يعلن السطر الأول من هذا المقطع عن وجود ثالث يدخل معادلة (أنا /الشاعر –المدينة) هو هذه الوريقة التافهة التي تعبث بها الريح في فضاء مدينة المدينة ثم ترمي بها في الدروب. وهو المعنى الحرفي المباشر لهذا المشهد المتحرك أو ما يسميه رولان بارث (دلالة المطابقة – Dénotation). حيث تنطوي العلامة على دال ومدلول، أما في حالة الأدب أين تؤدي لغة المرسلة الشعرية وظيفتها الجمالية، تنتقل العلامة من كونها عناقاً بين دال ومدلول إلى كونها دالاً لمدلول آخر هو المعنى الإيحائي أو ما يسميه بارث (دلالة الإيحاء – Connotation). (14) فصورة الوريقة هي استعارة تصريحيه يراد بها ذات الشاعر على سبيل الرمز، وبالتالي تتحول صورة الوريقة التي تتقاذفها الرياح إلى مدلول آخر هي صورة لحالة نفسية متأزمة تشعر بالتهافت والضياع.

وهنا نلاحظ بوضوح تام كيف تتحول العلامات اللغوية العرفية داخل نسيج نص المرسلة الشعرية إلى أيقونة تقوم فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مبدأ التشابه، والتشابه هنا قائم بين حال الوريقة المستسلمة لقوة الريح وبين إحساس الشاعر بالتيهان والضياع. وهي طريقة الشعراء في تحويل ما هو داخلي إلى شيء خارجي وما هو باطني مجرد إلى صورة بصرية مجسدة، مستعينين في تحقيق ذلك على حاسة البصر قناة اتصال بالأشياء الخارجية.

وقد استطاع الشاعر أن يخلق من حقل الدوال الذي هو في الأصل مجموعة من العلامات الاصطلاحية والعرفية المجردة، حقلاً بصرياً أيقونياً، وهو في الوقت نفسه حقل دال وإنساني يخرج من إطاره المادي الموضوعي ليكتسب ثراء ذاتياً وإنسانياً، وحركة في الزمان والمكان.

كما أن (فضاءات المدينة) ليست مجرد مدركات بصرية خارجية على المستوى العلامي الأيقوني فقط، بل تنتقل لتحقيق دلالات سيميائية أخرى.

(فالمرئيات) مؤشرات (Index) على كيانات إنسانية عن طريق علاقة المجاورة.

يسيطر الإحساس بالضياع على الشاعر ويتضخم في السطرين الواليين حتى يتوهم أنه مجرد ظل يمتد وينكمش بحسب قربه أو بعده عن أشعة أنوار المصابيح المنعكسة عليه.

"وعين مصباح فضولي ممل"

في السطر الشعري إعلان عن وجود آخر هي المصابيح، وهي شيء من أشياء المدينة،

-عندما تترجح كفة الأشياء المادية الممثلة للخارج على كفة الذات المتأزمه، يشعر أنا /الشاعر بالانسحاق والضياع أمام عالم الأشياء الذي يبدو معادياً.

وهي هنا بدلاً من أن تكون هادية للطريق تتحول في عين الشاعر إلى جاسوس يثير الشعور بالمقت والنفور، فيزداد إحساسه بالعزلة والضياع لذلك يدوس الشاعر على شعاعه.

وينطوي هذا السطر الشعري على صورة استعارية، والاستعارة تمثل انزياحاً وخرقاً واضحاً لنظام اللغة العادي، وتمرداً على سلطة المعاني الأليفة (دلالة المطابقة)، لأن المفردة في الاستعارة تبطل عن أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل إلى شيء، بل تختار مفهوماً آخر غير الذي تحيل إليه، شأنها في ذلك شأن مشهد الوريقة الواردة سابقاً. أي أن المفردة في الاستعارة لا تحيل إلى المعنى الذي تشير إليه مباشرة بل تطلب معنى آخر يشبهه (دلالة الإيحاء)، وهو ما يجعل صورة المصابيح التي تنير شوارع المدينة وتكشف الحركة فيها، تتحول في عين أنا /الشاعر إلى عين فضولي متطفل يراقب تحركاته.

– سلبت المدينة الشاعر وحاصرته وحولته إلى شيء تافه لا قيمة له.

والصورة الاستعارية التي تتشكل أساساً من علامات عرفية هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي.

وتلتقي صورة عبث الريح بالوريقة مع عبث المصابيح بظل الشاعر للدلالة على شيء واحد هو هوان الإنسان في المدينة، وتحوله إلى شيء كالوريقة أو الظل.

تشكل القصيدة في سطورها التسعة الأولى، ثنائية ضدية بين ما هو خارجي وما هو داخلي أي بين فضاءات المدينة وأشيائها وبين الحالة النفسية المتأزمة ل / أنا الشاعر فلا نرى الداخلي إلا من خلال كيفية الخارجي، في حين يصطبغ الخارجي بصبغة الداخلي.

وعندما تترجح كفة الأشياء المادية الممثلة للخارج على كفة الذات المتأزمة يشعر أنا /الشاعر بالانسحاق والضياع أمام عالم الأشياء الذي يبدو معادياً، فيستسلم لضعفه أمام ركام الأشياء. و(يجيش وجدانه) ويجهش.

ويأتي المقطع الأخير ليقطع على أنا /الشاعر استغراقه الداخلي على صوت إنساني يسأله عن هويته:

من أنت يا.. من أنت؟

إنه صوت الحارس، وهو كما يبدو صوت غير مؤنس، فهو لا يخاطبه باسمه أو بأي اسم تطمئن له نفسية الشاعر، بحيث يستخدم أداة النداء (يا) ملغياً بذلك ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة. كما أن في السؤال (من أنت؟) ما يدل على اتهام وإدانة ينفعل له الشاعر ويغضب، وهو الذي كان يأمل ولا شك أن يجد من يخفف همومه، ويؤنس وحشته فإذا به يزداد هما على هم فيصف الحارس بالغباء لأن موقفه العدائي غير مبرر. فثمة حكاية يحملها الشاعر بين جوانحه تفسر معاناته وتشرح سر تلك النظرة السوداوية للمدينة وأشيائها، فنعرف من خلال بوحه أنه طرد من غرفته لسبب من الأسباب فوجد نفسه يتسكع وحيداً في شوارع المدينة ليلاً. وهي السطور الشعرية المفاتيح التي تكسب المرسلة معناها وتضئ جوانبها بل هي السطور التي تفهم في ضوئها التجربة الشعرية كلها.

وينهي الشاعر القصيدة كما بدأها:

هذا أنا،

وهذه مدينتي،

وهو ما يوحي بمرارة التجربة وعمق آثارها على نفسيته من جهة، وترسيخ فكرة انفصال ذاته عن ذات مدينته من جهة أخرى بعد أن عرفنا حكايته وكيف أن المدينة قد حاصرته وسلبته ذاته واسمه وحولته إلى شيء تافه لا قيمة له.

❑

■ المصادر والمراجع

1.أمبرتو ايكو ".لمرسلة الشعرية". نص مترجم. مجلة الفكر العربي المعاصر. العددان 18 –19 .1982 مركز الإنماء القومي. بيروت لبنان. ص: 102 –106

2.شارل سندرس بيرس. مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. القاهرة. 1982. ص: 30 –.350

3.أحمد عبد المعطي حجازي. الديوا. دار العودة بيروت. لبنان. ط: 2. 1982. ص: 188 – 189.

4.للمزيد من المعلومات راجع "المرسلة الشعرية".

5."مدخل إلى السيميوطيقا" ص: .142

6.المرجع نفسه. ص: .355

7. المرجع نفسه. ص: .142

8. المرجع نفسه. ص: .252

9. المرجع نفسه. ص: .30

10. المرجع نفسه. ص: .355

11. المرجع نفسه. ص: .253

.12Ch. Grivel: du titre,un Production de: l' intérêt romanesque. Paris Lahay, Mouton, 1973. p: 170.

.13Greimas (A.J). Du SU Sens. II. Ed. Seuil. 1983. p. 67 –90.

14.رولان بارث "مبادئ في علم الدلالة" ترجمة محمد البكري. تونس. ص: 135

–الجزائر –

❒❒❒

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

النقد التطبيقي

دراسة..فيصل أبو سعد

عرار
والموروث الشعبي

د.سليمان الأزرعي

(المتمردون) دائماً هم الفاتحون، وهم المبشرون، وهم المبتكرون، وهم الذين يشكلون- بفعلهم- الهزة النوعية في جسد ميدان العمل الذي ينشغلون به. سواء كانوا علماء أو أدباء أو مفكرين أو مبدعين في أي مجال.

-المتمردون دائماً هم الفاتحون، وهم المبشرون، وهم المبتكرون، وهم الذين يشكلون- بفعلهم- الهزة النوعية في جسد ميدان العمل الذين ينشغلون به.

فالاقتدائي هو الإنسان الذي يمضي في مسارب عبدها له الآخرون من قبله.. وينحصر إبداعه فقط، في طريقته في التعامل مع العوائق التي تقف في وجه مسيرته في هذه الطريق التي عبدها من هم قبله، وساروا عليها. بعد أن كانت كشفاً ثورياً بالنسبة لمن سار بها لأول مرة. لأنه كان متمرداً على كل ما هو سائد. ورافضاً ومرتكباً لمخالفة مرورية تاريخية جريئة وفجة وجسورة، حين قرر اختراقها، للمرة الأولى حتى إذا أصبحت طريقاً آمناً وخالياً من العقبات والمخاطر، واعتادها العابرون، تحولت إلى طقس ملزم، وأصبح مقياس النجاح والإبداع يكمن فقط، في الأشكال الجديدة للتعامل مع هذه الطريق، التي يستمر السير فيها عقوداً وربما قروناً إلى أن يأتي متمرد جديد، ويشق طريقاً آخر. وذلك هو الفرق بين المتمرد الثوري المجدد، والاقتدائي الحرفي.

وإذا ما سلمنا بأن المجتمع البشري في حركة دائبة، وبأن تلك الحركة- باستمرار- ستفضي بمعطيات جديدة، وأن تلك المعطيات لا بد أن تنعكس في إبداعات المبدعين، فإننا نقدر لأولئك الفاتحين استلهامهم لعناصر التطور الجديد في مجتمعهم بين المرحلة والأخرى، ونقدر جرأتهم وشجاعتهم في الخروج على المألوف، وكسر السائد، والإعلان الجريء عن طرق جديدة في التعبير بغير ما هو سائد.

بهذا يمكننا أن نفسر التحولات النوعية في آداب الأمم. وبهذا يمكننا أن نفسر ولادة التيارات الإبداعية التي تأتي استجابة للتحولات النوعية في جسد التركيبة الاجتماعية. وهذا ما يسوغ لنا الحكم بأن (الرومانسية) حركة ثورية بالقياس إلى (الكلاسيكية) المحافظة الاقتدائية(1).

وفي حين أن الكلاسيكية كانت تعتمد على العقل فإن الرومانسية وضعت البديل وهو الاعتماد على العاطفة. بمعنى أنها اقتربت من الإنسان أكثر. وأصبحت معنية بالموقع الجواني للوحدة البشرية. وتعاملت مع ميوله وغرائزه

وإحساساته الداخلية قبل أن تُفصَّل لها المواصفات والمقاييس.

أمـا علـى صـعيد اللغـة، فقـد كسـرت الرومانسية المنظومة القدسية للغة الأرستقراطية العريقة، واقتحمت عالم التعبير الشعبي.

وهكذا نزلت بالأدب إلى الشعب. وذهبت به- من حيث كونه حوزة أرستقراطية بكل ما في ذلك من أبعاد، وبما يقتضيه ذلك الاعتبار من مقاييس، سواء على صعيد اللغة أو النماذج والأبطال وما إلى ذلك- إلى اعتباره حوزة شعبية لها شروطها الجديدة.. وهكذا تشكلت مع الزمن منظومة مستحدثة. فأصبح أبطال الأعمال الدرامية من الشعب. ولم يعودوا بالضرورة أمراء القصور وقادة الجند والملوك والعظماء كما هو الحال في أدب شكسبير. بل أصبحوا من الشعب، وربما من قاع الهرم الاجتماعي. كما تغيرت لغتهم ولغة الأعمال الإبداعية التي تروي وقائع حياتهم.. وهكذا ظهرت اللغات الأوربية وتعزز دورها في مجال التعبير. كما ظهرت روح الشعب بموروثاته وأفكاره ولهجاته.

وقد جاءت تلك التحولات تعبيراً منطقياً عن نشوء قوى اجتماعية جديدة، وتنامي دورها الاجتماعي، الذي راح يطغى على دور الأرستقراطية السياسية الاقتصادية التي تنحت عن التفرد بقيادة حركة التاريخ، وأماطت الطريق بفعل حركة المجتمع القسرية للقوى الجديدة التي أفضت بها التحولات الاجتماعية. فحملت إلى عالم الأدب والإبداع كل قيمها الجديدة وتعبيراتها وطموحاتها ولغتها وقيمها الثورية، قيم التغير الاجتماعي.

ويمكننا أن نلاحظ ميدانياً ما تمت الإشارة إليه- نظرياً- في آداب كل الأمم تقريباً.

فحيثما حدث التحول الاجتماعي النوعي، رافقه المزيد من التحولات والانعطافات الثورية المباغتة والجريئة على مستوى تعبير قوى الأمة عن نفسها وكينونتها وجوهرها الجديد! ليس على صعيد الفكر والفلسفة ونظم الاقتصاد وحسب، وإنما على صعيد الفنون والآداب والعمارة والعلوم وسائر الميادين.(2)

في تلك المحطات المحورية في تاريخ آداب الأمم، ظهر المتمردون على السائد ممن كسروا كل مألوف آسن، ورفضوا بشكل عقلاني أو بشكل ثأري أدوات الماضي وطرحوا أدواتهم الجديدة، لغتهم الجديدة، وتعبيراتهم الجديدة..

وفي تلك المحطات ظهر بوشكين الروسي، ولوركا الإسباني، وكريستو بوتيف البلغاري وفيكتور هوغو الفرنسي وعرار الأردني.. ورغم أنهم لم يلتقوا، ولم يتفقوا، ولم يعاصروا بعضهم بعضاً، إلا أنهم كانوا يسيرون في اتجاه واحد مع أنهم أبناء أزمنة مختلفة وأوطان مختلفة!. فقد رآهم النقاد. وراقبوا حركة ظهورهم!! وبالتأكيد، فإن ثمة آخرين موجودين في آداب كل أمم العالم من أمثال هؤلاء الشعراء المبدعين المتمردين غير الاقتدائيين.

وتجمع هؤلاء المبدعين على وجه العموم، ملامح عامة تقريباً. فقد دفعتهم ثوريتهم وضيقهم بما هو سائد إلى كسر القوانين المقدسة على مستوى اللغة، فانفتحت نصوصهم للعامي والشعبمي وغير الفصيح. كما دفعهم رفضهم لتركيبه مجتمعهم إلى رفض الاعتراف بتلك التراتبية الاجتماعية السائدة، فوجدوا أنفسهم مع قاع هرم التركيبة الاجتماعية. وإذا بهم يلتحمون بمفردات الشعب وتعبيراته وحركاته. وبالتالي مع أضعف الحلقات الاجتماعية فيه، وهم (الغجر). هذا بالإضافة إلى إمعانهم في إهانة مجتمعهم السائدة، والقائم على ما تأباه أرواحهم المبدعة من خلال كسر قوانين محرماته كلاً بحسب طبيعة مجتمعه. وهكذا عاقر عرار الخمرة دونما رادع في

-كسرت الرومانسية المنظومة القدسية للغة الأرستقراطية العريقة، واقتحمت عالم التعبير الشعبي.

مجتمع يحرمها، ولكنه أي المجتمع يقبل بموبقات غير معلنة ولم تدرج في قوائم تلك المحرمات.. كالخنوع، وقبول الظلم السياسي، والظلم الاستعماري، والازدراء الاجتماعي وما إلى ذلك مما ينبغي أن ترفضه النفس البشرية..

ولقد جاءت كل تلك التعبيرات في أدب هؤلاء من باب الرفض أولاً، ومعاقبة المجتمع الذي فرض عليهم ثانياً.

لقد وجدوا أنفسهم أحوج ما يكونون فيه إلى الشعب ومفرداته وتعبيراته ولغته وموروثه ومعتقداته التي تشكل بالنسبة إليهم منظومة محصنة وشرعية، رغم تنكرهم كلاً بطريقته وبحسب طبيعة نظامه الاجتماعي لذلك النظام ومعتقداته وقدسياته.

-في المحطات المحورية في تاريخ آداب الأمم، ظهر المتمردون على السائد ممن كسروا كل مألوف آسن، ورفضوا بشكل عقلاني، أو بشكل ثأري أدوات الماضي، وطرحوا أدواتهم الجديدة.

ولقد رفض مثل هؤلاء المبدعين أي تزييف للحرية، وأي لعبة تنكرية للوجود الإنساني الذي يتناقض مع إحساسهم العميق ببشريتهم مهما كانت تلك اللعبة معززة بالاجتهاد الديني السائد أو الوضعي أو الأيديولوجي.

وهكذا وجدوا أنفسهم على غير ما وفاق مع النص الديني، والنص الوضعي الاجتماعي، وأي نص ايديولوجي يحول بينهم وبين عناقهم لوطنهم الإنساني المنشود. ولهذا كان عدم الالتزام بتيار سياسي أو حزبي أو أيديولوجي، الطابع الأغلب في تجارب هؤلاء.. لقد تحركوا بحرية. واختاروا بحرية. وعبروا بحرية أيضاً عن طريقة التحامهم بمحيطهم العام. وعن حلمهم في تغيير العالم من حولهم.

إن تطاول هؤلاء المبدعين على طقوس لغاتهم وآدابهم القومية، والنزول بها من برجها العاجي كعملة أرستقراطية إلى أدوات خطاب الشعب وتعابير الشعب، هو بحد ذاته ثورة على الموروث الأرستقراطي المبجل، واقتحام جريء لهذا النظام التعبيري- الذي أصبح مع الزمن حالة قدسية مهيبة- ولكن بروح العامة وبأدوات وبلغة العامة.

كتب (بن هوسون) مقالة بعنوان: (لماذا تحب روسيا بوشكين)، لخص فيها أسباب ذلك الحب العظيم بعاملين(3):

الأول: لأن بوشكين هو الذي صهر اللغة الروسية المحكية مع لغة الكنيسة السلافية.

والثاني: لأن بوشكين بالنسبة لروسيا كان كلمة الحرية..

ولقد كان (عرار) في الأردن تماماً كما كان بوشكين بالنسبة لروسيا.

فقد استعان بالعامية على الفصحى. ولأن العامية تعكس في زمن الأمية الثقافية روح الشعب، فقد جاءت تعبيرات الشعب في شعر عرار في مواقعها. وجاءت ترجمة لروحه الرافضة للموروث الثقافي الذي اكتسب قدسيته من زمن كانت فيه الفصحى حوزة المثقفين المعزولة عن روح الشعب.

وهكذا وجد عرار ضالته في التعبير عن روح شعبه وأبناء أمته في الموروث الاجتماعي لطبقة العامة. وفي تعبيراتها وصورها ومفرداتها وعباراتها المنحوتة التي تلخص مراراتها وخيباتها وأفراحها وأحزانها وحصاراتها وشعورها بالغلب أو الغلبة..

ولقد لخص (عبد الله رضوان) أشكال وأوجه توظيف التراث الشعبي في شعر عرار بما يلي(4):

1-توظيف المفردة الشعبية في النسق اللغوي العام داخل البيت الشعري، معتمداً بذلك على قوة دلالة المفردة السياقية لما تثيره لدى المتلقي من مشاعر محددة أصلاً باعتبارها مفردات شعبية معممة الدلالة.

2-توظيف نسق لغوي متكامل الدلالة، وتضمينه داخل النص الشعري مع الحفاظ على دلالته المباشرة كما هي في الواقع اليومي ذاته.

3-توظيف المثل الشعبي داخل بنية القصيدة بحيث يصبح المثل الشعبي جزءاً من النسق البنائي العام للقصيدة، ومتداخلاً بها ومعها.

4-إعادة صياغة العديد من الأمثال الشعبية دون أن يوظفها داخل نص شعري. بل أصبح المثل بذاته سياقاً دلالياً..

5-توظيف مطالع الأغاني الشعبية، والاتكاء عليها، أو ما يسمى باللازمة في بناء القصيدة. فيعود إليها في بناء كل مقطع.

وإن كنا نتفق مع الباحث في عدد من النقاط التشخيصية في معرض صور انعكاس التراث في شعر عرار، فإننا نختلف معه في النقطتين الأخيرتين.

ولقد تعامل الباحث مع هاتين الحالتين- (إعادة صياغة الأمثال الشعبية- وتوظيف مطالع الأغاني الشعبية)- تماماً كما تعامل النقاد (المحدثون) مع القصيدة الجاهلية التي انطلقوا- باستمرار- من افتراض افتقارها للوحدة الموضوعية. علماً بأن المدقق في هاتين التجربتين لدى الشاعر (عرار)، يحس بأن ثمة خيطاً واضحاً ينتظم هذه الأبيات التي يشكل كل منها إعادة صياغة لمثل شعبي دارج، أو لمثلين أو أكثر.. ولو لم يكن القارئ أردنياً أو عربياً مطلعاً على الروح الشعبية الأردنية، وعارفاً باستعمالات هذه الأمثلة، لتعامل مع الأبيات على أنها تشكل قصيدة واحدة موحدة. وسيشعر الباحث بذلك- بمجرد نسيانه أن كل مثل من هذه الأمثال إنما يمثل عالماً مستقلاً ومناخاً مستقلاً عن غيره.

والخيبة والخسران والحس الشعبي العام بالخديعة والخذلان وخطأ الحسابات الشعبية في آن معاً.. ولقد نظمها الشاعر بتلقائية؟ أو بقصدية؟- ليس هذا مجالنا نقدياً- لا ندري. ولكن ما ندريه أن هذه الأمثال في مجموعها تشكل قصيدة الشعب ومونولوج الشعب الذي لا يفتقر إلى الوحدة الموضوعية ولا إلى الوحدة العضوية ولا يجوز التعامل مع هذه الحالات على أنها منفصلة عن بعضها بعضاً..

لننظر إلى الأبيات الثلاثة الأولى(5):

علمي بعمان من بعض القرى فإذا
عمان عاصمة الأردن تحميه

إن البراطيل قدماً خرّبت جرشاً
والحاكم الفذ لكام لشانيه

والكذب ملح الفتى والقول أعيبه
ما كان للصدق متن في حواشيه

فالبيت الأول هو ترجمة للمثل أو القول (علمك بعمان قرية).. والثاني ترجمة للمثلين (الكذب ملح الرجال. والعيب على من يصدق).

وإذا ما حاولنا إضافة بعض الروابط غير- المكتوبة وغير الواردة في القصيدة، نشير إلى أن الشاعر يستخف بتحول عمان من قرية إلى مدينة كبرى من حيث الإعمار والتوسع والانتشار. ويشكك بحقيقة هذا القول ما لم تكن عمان المدينة والعاصمة هذه تعبيراً في حقيقتها عن توسع نوعي في بنيتها الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما ينبغي أن تكون عليه من وجهة نظر الشاعر.. والشاعر يؤكد هذه الرؤية في كلام غير مكتوب، يقع ما بين البيت الأول والثاني. فهو يتبع هذا المثل (علمك بعمان قرية) بمثل (البراطيل خربت

-جاءت تعبيرات الشعب في شعر عرار في مواقعها، وجاءت ترجمة لروحه الرافضة للموروث الثقافي الذي اكتسب قدسيته من زمن كانت فيه الفصحى حوزة المثقفين المعزولة عن روح الشعب.

–الشاعر يستخف بتحول عمان من قرية إلى مدينة كبرى من حيث الإعمار والتوسع والانتشار. ويشكك بحقيقة هذا القول ما لم تكن عمان، المدينة والعاصمة، تعبيراً في حقيقتها عن توسع نوعي في بنيتها الاجتماعية والسياسية والثقافية.

جرش). محاولاً التعبير عن رؤيته الخاصة لهذا التوسع الكمي في عمان العاصمة، والذي لا يشكل بنظره قضية توسع جوهرية.– بدليل المثل الثاني (البراطيل..)– فمهما اتسعت عمان، فإنها ستظل معرضة لأن يصيبها ما أصاب جرش من الخراب ما دام توسعها كمياً. وما دام الفساد ينخر فيها. فهي لن تكون أعظم من جرش التي خربتها (البراطيل) منذ القدم؟! و(البراطيل)، مفردة تركية– في الأغلب– وتعني (الرشوة).

أما البيت الثالث، (الكذب ملح الفتى).. فهو تعزيز لهذه الرؤية المتكاملة الموحدة.. فكل ما يزعمون عن مثل هذا التوسع لا يعني أكثر من توسع كمي. ولهذا يظل هذا الزعم محض كذب (والكذب ملح الرجال.. أما العيب فعلى من يصدق)!!.

وبهذا يمكننا أن نتعامل مع أية قصيدة عرارية من مثل هذا الطراز. وذلك بأن نقرأ ما بين الأبيات من سطور ساقطة اختزلها المثل الشعبي فبدت أمامنا متناثرة ولا علاقة لأي منها بما سبقه أو بما تلاه.. حتى إذا دققنا في ما هو غير مكتوب، كنا أمام لوحة شعبية متكاملة أبدعتها روح الشعب الملخصة والمكثفة في منظومة المثل الشعبي..

ولو لم يكن عرار يدرك تلك الترابطية التي تشكل في مجموعها موضوعاً موحداً، لما صاغ هذه الأمثال على بحر واحد وقافية واحدة ولترك كل واحدٍ منها على حدة. ولكنه يعرف جيداً ماذا يفعل، ويؤكد بمعرفته هذه أن روح الشعب إنما تشكل دفقاً واحداً ومونولوجاً واحداً وموضوعاً واحداً موحداً.

أما في موضوع توظيف مطالع الأغاني الشعبية والاتكاء عليها أو ما يسمى باللازمة– كما أسماها الناقد عبد الله رضوان– التي يعود عرار إليها مع بداية كل مقطع في القصيدة، فهذه اللازمة في الأصل هي صوت مستمد من وجع الناس وآلامهم وهم يقعون تحت وطأة معاناة الحاجة والتعب والفقر والعوز والظلم.. ولهذا تتردد عبارة (هب الهوا)(6) كلما بلغت القصيدة ذروة من ذراها..

يبدأ القصيدة (لهب الهوا) مطلع الأغنية الشعبية التي تلخص وجع الفلاحين وإرهاقهم على بيادرهم وفي حقول الحصاد، وحاجتهم لهبة هواء تبرد حر الأجساد الملتهبة، وترفع عنهم شيئاً من المعاناة. ثم يمضي بقصيدته: (وأنا وأنت أذل من وتد... والشعب أضيع عندهم من وسائل... والمرهقوه على حساب شقائه..) ثم يعود: (هب الهوا).. وهكذا يستعين عرار بأغنية الشعب ومونولوج وجعه، فينزل بالقصيدة من العاجي وقدسيتها ومهابتها التاريخية إلى عالم العامة ومعاناتهم ووساوسهم وأرقهم وأوجاعهم..

وتأتي المفردة الشعبية والصورة الشعبية والموروث الشعبي موظفاً عند عرار بغرض تصعيد درجة حرارة القصيدة، وسحبها إلى عالم العامة، والسمو بمعاناة العامة إلى مستوى القصيدة.. وهذا بالإضافة إلى ما يعنيه الموروث الشعبي عند عرار من صدق فني يؤكد وحدة التجربة الشعرية عند الشاعر وانسجامها في مختلف وجوهها.

وتتدافع مفردات التعبير عن الروح الشعبية عند عرار في كثير من المواقع. وتتزايد في معارض للظلم الاجتماعي والمستعمرين والساسة الذين لا تروق لعرار سياساتهم ولا يرى فيهم أكفاء لما تسلموه من مناصب.

ويلاحظ المتتبع لأية ظاهرة فنية أو مضمونية في شعر عرار، تلازم (الخمر، والغجر، والموقف من رجال الدين، والموقف من رجال السياسة).

وتبدو هذه الرباعية مكتملة- بمحاورها الأربعة في العديد من (القصائد النموذجية) عند عرار. إذ تتضمن فيما تتضمنه تبرير عرار لمعاقرته الخمر، ودفاعه عن علاقته بالنور (الغجر) الذين يقعون في قاع سلم المجتمع الطبقي. كما تتضمن القصائد النموذجية عند عرار- بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه هجوماً مركزاً على رجال الدين وليس العقيدة التي ما انفك عرار يدافع عنها، وكذلك هجوماً على رجال السياسة ممن قبلوا بالراهن، وأغرتهم المناصب وأشغلتهم عن واجباتهم الوطنية في مقاومة سلطة الانتداب البريطاني والتصدي لكل العوامل المناهضة لحرية الشعب، واستقلال الوطن ورفع الظلم الاجتماعي عن الفئات المسحوقة من أبناء المجتمع الأردني.

وأحياناً يختفي أحد أطراف هذه الرباعية. وربما يختفي طرفان وبخاصة في قصائد المقطوعات.

وما دمنا بصدد رصد التراث في شعر عرار، وسواء على صعيد المفردات أو التراكيب أو الأمثال التراثية، أو على صعيد استحضار مادة التراث الشعبي في مواقف وطرائف وغرائب، فإننا نؤكد ومن خلال المتابعة، أن التراث يندفع إلى شعر عرار في مواقع تتويج القصيدة التي تستند في الغالب إلى أطراف هذه الرباعية مجتمعة أو إلى بعض أطرافها(7).. وتأتي المفردة التراثية أو الموقف التراثي تماماً في موقع التأزم وقمة التصعيد في القصيدة.. ونحس بأنه حيثما تجلى القبح السياسي أو الاجتماعي رد عليه عرار بالانتماء إلى الغجر والاندفاع عن مجتمعهم وبالفرار إلى الخمرة والاشتباك مع رجال الدين وفتاواهم. ثم يعب كل هذا التصعيد قفلة تراثية تأتي من عمق الوجع الشعبي، يلقيها عرار بمدلولها الشعبي الصارخ والصادق والحاد في وجه سائر أشكال القبح. كما لو كان يعقد في قصيدة ثنائية القبح والجمال، الكذب والصدق، الزيف والصفاء.. وهكذا يشكل الموقف التراثي عند عرار ركناً أساسياً من أركان التعبير الفني، ومحوراً مضموناً يمتحن عرار بواسطته زيف الموقف الراهن ووجهه المشوه، سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي أو على مستوى معطيات العقيدة والتدين المزيف، الذي يحوّل الدين إلى مصدر لقطع الفتاوى للموبقات الوطنية والاجتماعية.

ويشكل المحور الاجتماعي، محور محاربة عرار للظلم والطبقية والتجبر ركناً مهماً من أركان تجربة عرار الشعرية. وسرعان ما تتسرب القصيدة عند عرار نحو موضوعة الغجر. وربما تصل إلى الخمرة مروراً بمهاجمة رجال الدين ورجال السياسة.

ويواجه الباحث مشكلة حقيقية في مجال محاولته الفرز بين أطراف تلك الرباعية التي سبقت الإشارة إليها بحكم ورودها عموماً وبنسب متفاوتة في أكثرية القصائد وحتى في المقطعات.

ومع هذا، يلمس الباحث بأن ثمة بعض القصائد قد كرست في الأصل لأحد أطراف تلك الرباعية، ولكن القصيدة سرعان ما تتفلت من عِقالها ومحورها الرئيس، نحو باقي المفردات الرباعية، بحكم العلاقات الجدلية القائمة بين سائر الأطراف، حيث تتدافع المفردات والتعبيرات التراثية بين مفاصل الرباعية.

ولعل مهاجمة رجال السياسة، واحد من أهم المحاور التي يقتحمها الموروث الشعبي ففي قصيدة عودة الهبر، يعقد عرار مقارنة بين النموذجين: (فريدريك بك) المستعمر رمز الانضباط، و(الهبر) الغجر رمز الانعتاق. ولا يجد بداً من الخطاب بالعبارة العامية (مُعَوَّد):

-تأتي المفردة الشعبية، والصورة الشعبية، والموروث الشعبي موظفاً عند عرار بغرض تصعيد درجة حرارة القصيدة، وسحبها إلى عالم العامة.

فــأعرف مكانـــك مـــن مكـــا

نتـــه الرفيعـــة يـــا معـــوّد

واســـأل فردريـــك بـــن بيـــك

إذ شـــككت بـــذلك يشـــهد

الـهبــر لا تطــرده عــن بــاب

أمثـــــل الـهبــــر يطــــرد

حـــرٌّ طليـــق يبـــالي العـــيش

أســــــعف أم تنكّـــــــد

لله در الـهبـــــــــــر إن

طرافــــة الأفـــق الممـــدد

وتتكـرر صـورة الهبـر وقومـه فـي عشـرات المواقـع عنـد عـرار، وفـي المجـالات السياسـية. ونشـعر دائمـاً بـأن عـراراً يرمـي بـالهبر حيثمـا لـزم الأمر وكلما اشتدت قبح الصورة السياسية، ليأتي التراث تتويجاً وتلك الترابطية.

وفـي قصـيدة (مرحبـاً)(9) يتعامل عرار مع الهبر كما لو كان زعيماً قومياً كبيراً فتحت المدينة أبوابهـا لاحتضـانه. حتـى إذا مـا اسـتكمل تلـك الصـور التـي قصـد بهـا التعـريض برجـالات السياسـة، انـدفع التعبيـر التراثـي ليتـوج اسـتكمال قصيدة لزخرفتها الرائع:

هشّـــت لمقدمـــه المدينـــة

ومشـــى إلـــى الطـيش الرعونـة

فـــالـهبر تطربنـــي وتعجبنـــي

ملاحـــــــة الرصـــــــينة

ووقوفـــه بـــين المضـــارب

مثـــل ربـــان الســـفينة

ينهـــى ويـــأمر والـــدخان

يكـــاد أن يخشـــى عيونـــه

والشـــرب معتكـــف علـــى

نـــاي ومزمـــار وفينـــة

والحمـــر مصـــيغية تصـــيح

لأنـــه النـــاي الحزينـــة

يـــا شـــيخ يـــا مـــن كلمـــا

(عنفصـت) قطـب لـي جبينـه

مـاذا علـى مـن سـامه الإفـراج

خســــــفا أن تهينـــــــه

واشــــتط يشــــربها إلـــى

أن يغتـــذي (ســـكران طينـــه)

(عنفص): تقال للحمار إذا ما انطلق على غير ما هدى.

وفي قصيدة (بقايا ألحان وأشجان(10) وهي أطول قصيدة لعرار (134 بيتاً)، يتوج عرار كل مقطع من مقاطع قصيدته التي كرس كل مقطع لمناقشة فجاجة سياسية أو اجتماعية ما بالموروث الشعبي صورة ومفردة وتركيباً.

وعلـى مشـارف نهايـة قصـيدته يحـس عـرار بأنـه تربـع علـى عرش قصيدته كملك متوج، حتى

-يشكل المحور الاجتماعي، محور محاربة عرار للظلم والطبقية والتجبن، ركناً مهماً من أركان تجربة عرار الشعرية.

إذا شعر بذلك دفع بتعبيرات الموروث الشعبي (تمشكح) و(خذني معاك) وكذلك الموروث الثقافي (لو كنت من مازن لم تستبح إبلي)..

ماذا على الناس من سكري وعربدتي

ماذا على الناس من سكري وإيماني

ماذا على الناس من قولي لهم أحد

ربي، وقولي لهم ربي له ثاني

ماذا على الناس من حبي مكحلةٌ

بين الخرابيش أهواها وتهواني

قالوا ذوو الشأن في عمان تغضبهم

صراحتي ولذا أفتوا بحرماني

واستنكروا شر الاستنكار هرولتي

إلى الخرابيش مع صحبي وندماني

قالوا (تمشكح) في يافا فقلت لهم

أني تمشكحت رغم العاذل الشاني

(لو كنت من مازنٍ لم يستبح إبلي)

(عرصٌ) من الشام أو (عكروت) لبنان

(خذني معاك) فإن الناس قد برموا

بما يسمونه ظلمي وطغيان

(خذني معاك) فإني في مضاربكم

والله أنعم في لهوي ونسياني

ويتكرر الموروث الثقافي عند عرار في قصيدته بين الخرابيش(11):

امتار لهواً بريئاً في مقاصفها

مع النواسي في ديوان بشار

وابن الشمقمق مثل الهبر منتصبا

يسقي ويسقي وقد أعياه إسكاري

ويعبر عرار في موقع آخر عن أقصى درجات ضيقه وتبرمه بوطنه ومجتمعه. فيقول (12):

(بصرمايةٍ) بعه فما هو موطني

ولا أهله أهلي ولا أنا أردني

(بصرمايةٍ) بعه وبعني وبعهمو

لأشياع غورو أو لأتباع وزمن

كما يورد عرار التعبير العامي للمفردة الأجنبية دون تردد. كما في مقطّعته (شيوعي برغم الناس)(13) فيسمى القنابل (بالبومبات):

خلقت وسوف أبعث بلشفيا

فهيا حامل البومبات هيا

شيوعي برغم الناس طرا

أقول لكل منتقد حديا

وكذلك قوه (باراشوت) في قصيدته بين الخرابيش(14):

وصاحب من بني النجار عمَّتُه

كأنما هي باراشوت طيار

-يتوج عرار كل مقطع من مقاطع قصيدته التي كرست كل مقطع لمناقشة فجاجة سياسية أو اجتماعية ما، بالموروث الشعبي صورة، مفردة وتركيباً.

وفي عام 1928 أبرمت المعاهدة الأردنية البريطانية حيث اعترفت فيها بريطانيا باستقلال الأردن. على أن تظل جيوشها في الأراضي الأردنية! فكفر عرار بهذا الاستقلال ولم يستطع أن يعبر عن درجة ذلك الكفر بغير التعبير بالموروث العامي تارة، وبموضوعة الغجر تارة أخرى، فكتب قصيدة (استقلال)(15):

-في مجال محاربة عرار للظلم الاجتماعي والتمايز الطبقي، تتكاثر تعبيراته الشعبية.

يا هبر لا بشرى ولا حواره
يطربها عزفك بالقيثاره
يا هبر حسب الأمة الحماره
حكومة براجة بصاره
(فلان) فيها لولب الوزارة
يا هبر استقلالنا الكرتوني
اخرجني كما ترى من ديني
فدرت بين الناس كالمجنون
أسألهم عنه فما دلوني
إلا على قعوار والخمّاره

وأما الإحساس المبكر بمأساة فلسطين ينفذ صبر عرار ويستعمل العبارة العامية (سكرانان) أي ليس سكراناً واحداً(16):

يا رب إن بلفور أنفذ وعده
كم مسلم يبقي وكم نصراني
وكيان مسجد قريتي من ذا الذي
يبقي عليه إذا أزيل كياني
هات اسقني قعوار ليس يهمني
قول الوشاة عرار (سكرانان)

وفي مجال محاربة عرار للظلم الاجتماعي والتمايز الطبقي، تتكاثر تعبيرات عرار الشعبية. وفي معرض بحثه عن (المدينة الفاضلة) يؤكد عرار بأن ملاذه أصبح مجتمع الغجر، المهرب الوحيد من مجتمع الطبقية والتعسف، كما في قصيدته (بين الخرابيش)(17):

بين الخرابيش لا عبد ولا أمة
ولا أرقاء في أزياء أحرار
ولا قضاة ولا أحكام أسلمها
برداً على العدل آتون من النار
ولا نضار ولا دخل ضريبته
تجبى ولا بيدر يمنى بمعشار
الكل زطّ مساواة محققة
تنفي الفوارق بين الجار والجار

وفي قصيدته (العبودية الكبرى)(18)، يلتحم عرار بالشعب، لا بل يعتصم بروح شعبه فراراً من القبح الاجتماعي السائد فيخاطب الهبر أولاً:

يا هبر بي فقرٌ كفقرك
للإباء وللحمية
أوما تراني قد شبعت
على حساب الأكثرية
وأكلت بسكوتا وهذا الشعب

لا يجـــــــــد القليــــــــه

فــأدر كؤوســك يــا أبــا ناصــيف

مترعـــــــــة رويـــــــــه

وأحـــــل مقـــــال الشـــــيخ ان

أفتـــــى بحرمتهـــــا عليـــــه

إن الـــــذي تســـــبى مواطنـــــه

تحـــــلُّ لـــــه الســـــبيه

وكذلك في قصيدته (إلى المرابين)(19):

إن الصـعاليك مثلـي مفلسـون وهـم

لمثل هذا الزمـان (الزفت) خبـوني

(فبلطوا البحر) غيضا في معاملتي

وبــالجحيم إن اسـطعتم فزجــوني

فمـا أنـا راجـع عـن كيـد طغمـتكم

حفظـاً لحق (الطفـارى) والمسـاكين

ويستعمل عرار تعبير الشعب في معرض الشتم والتسخيف كما في قصيدته (الأربعين) (20):

يـا شـيخ (تـفٍ عالحيـاة) بـلا هـوى

وجـــوانح تزهـــو بهـــا وضـــلوع

لمن المضارب؟ لا تسل هي للألى

أيـــــامهم كحياتنـــــا ترقيـــــع

ويستعمل نفس العبارة في قصيدته (لقمة الخبز)(21):

يـــا بنـــت يـــا مـــن أمرهـــا

لمـــــا تعاوجـــــت اســـــتقام

لـــولا الرغيـــف وفقـــر أهلـــك

واحتياجـــــــك للطعـــــــام

هـــل كنـــت ترضـــين الحيـــاة

كـــذا وفـــي هـــذا المقـــام

(تــــف) علـــى بشـــرية

ألقــــت لمثلــــك بالزمــــام

وكذلك الأمر في بعض مقاطع (العبودية الكبرى)(22):

لمـــــا رأيـــــت الكـــــذب

ســـر تفـــوق الفئـــه الســـريه

وســـــبرت أغـــــوار الســـــراة

وقســـــتهم (بالســـــريرية)

فوجـــــدت رهـــــط الهبـــــر

قـــد بـــزّ الأماثـــل أريحيـــه

لا تنخـــــدع (بـــــالبنطلون)

ولا تثـــق بجمـــال زيّـــه

كـــم فـــارس هـــو فـــي الحقيقـــة

عنـــد راتبـــه مطيـــه

-يختار عرار من التراث الشعبي حالات نادرة شاعت في الأوساط الشعبية كمثل على الخسران والفجيعة.

ومـــــدجج قــــاد الســـــرية

وهـــــو (قـــواد) الســـــرية

ويختـار عـرار مـن التـراث الشـعبي حـالات نـادرة شـاعت فـي الأوسـاط الشـعبية كمثـل علـى الخسران والفجيعة كما هي حالة (حراث النّبور)، ذلـك البـائس الـذي عمـل مرابعـاً لعـام كامـل عنـد عائلة (النبر) في السلط، فعاد مديناً(23):

(كحـــراث النبـــور) صـــبا بريـــع

وعـــاد لأهلـــه صـــفر اليـــدين

فقـــالوا: لالعـــاً. فأجـــاب: ليتـــي

أفـــدت بحرثتـــي (خفـــي حنـــين)

ويعود عرار لقصة (حراث النبور) ثانية في قصيدته (بين الخرابيش). كما تتقاطر المفردات والمواقف الشعبية الأخرى:

فهـاكني مثـل حـراث النبـور يـدي

صـفر وجُعلـي بعـامي نهـب تجـار

يـا بنـت وادي الشـتا هشـت خمائلـه

لعـارض هـل مـن وسـمي مبـدار

دعـي المدينـة لا يخـدعك باطلهـا

فزيفهـا بـيّن مـن غيـر منظـار

مـا بعـد (خبيـز) وادينـا و(خبزتـه)

ما بين راعي (سحاحير) و(سحار)

وفي (أمالي عرار)(24)، تعتمد القصيدة في تعبيراتهـا وبنائهـا وإيحاءاتهـا علـى العاميـة مـن التراث الشعبي:

مدقّقـــــه (فجـــــر ســـــونه)

لعمـــــري أنـــــت مغبونـــــه

هلمـــــي فلـــيس مـــن شـــك

بـــأن الـــدرب (مـــن هونـــه)

كـــــأني راهـــــب بالـــــدير

عـــن التجـــواب يـــا (شـــينه)

(زعقـــت) فلـــم يصـــخ أحـــد

لقـــولي إنـــــه (جونـــــه)

ألا مـــــن يشـــــتري وطنـــــي

(علــــى دوّه علــــى أونــــه)

وكذلك الأمر في مقطعته (أصبحت أشرب كنياكاً)(25):

أصـبحت أشـرب كنياكـاً ويشـربني

ولسـت أدري لعمـري أينـا سـكرا

مضى الشباب وليس الشيب مبتكراً

فإنــه حــدثٌ قــد كــان منتظــرا

ويســألونك عــن حــالي (أماشـيةٌ)

فقل لهم: إنها تمشي بـه (لـورا)

ومرة ثانيـة يعتمـد عـرار علـى المثـل الشعبي والموقـف الشـعبي فـي نسـج قصـيدته. وتتكـاثر الأمثـال حتـى لتكـاد تخـدع الباحـث فـيظن أن القصـيدة كرسـت للأمثـال وأن الأبيـات مفككـة كمـا

-تعبر القصيدة أحياناً عند عرار عن خفة روح الشعب، وتستجيب كلها لتلك الخفة سواء على صعيد المضمون أو على صعيد البناء.

رآها بعض الباحثين. ومثال ذلك قصيدته (سوالف الحقل)(26):

(سوالف) الحقل أيام الحصاد لكَم

قد حمّلت حامل المنجال آمالا

لفظ الجرائد لا تأخذ به أبداً

(خرط) المضافات حال مثلما حالا

والفرق بينهما هذا على ورق

قد سجّلوه، وظل (الخرط) أقوالا

سفاسف كلها هذي معنونة

بأحرف ضخمة تستلفت البالا

وتلك (أكل الهوا) أسفي الهوا على

موضوعها مع طلوع الصبح صلصالا

وفي موقع آخر يستعيد عرار المثل الشعبي (جحشك اللي انت خابره)(27):

(جحشك) يا هبر كعهدي به

ما زال لكن بدلوا بردعه)

يا هبر أقصر أنها (جورعه)

مقصورة عالخبّ والامعه

وتعبر القصيدة أحياناً عند عرار عن خفه روح الشعب. وتستجيب كلها لتلك الخفة سواء على صعيد المضمون أو على صعيد البناء كما في قصيدته (إفلاس)(28):

رمى ورميت سنّاره

فلم نصطد ولا (باره)

وعاد وعدت في خفي

حنين نذرع (الحاره)

وللأفلاس وسواس

برأسي أصطلي ناره

يقيم قيامتي طوراً

(واحرق ديكه تارة)

وددت لو أن مخزن

ابن أسعد فيه خماره

وأني من (زبائنها)

(أخو شيش ودو باره)

أو أني في ركاب الهبر

اعزف عنه (طنباره)

إلى أن تستقر بنا

عصا ويحط سيارة

بأرض لا يهون بها

ـي الحر يا جارة

ـوطني وطن

– تستجيب قصيدة عرار الشعبية للخفة على صعيد المضمون أو البناء.

أذلَّ يـــــــــــــذلُّ أحـــــــــــــــراره

وترد في أشعار عرار الكثير من الأوصاف والتعبيرات الشعبية للقبض على الشـيء، ولهيئـة الجلوس، ولحالـة الذعر، ولحالـة الصمت والقبول بـالأمر الواقـع، وللجرأة. وتتضح تلك المعاني في الأبيات التالية على التوالي:

ألا مـــــن يشـــــتري بالحـــــان

والألحــــــــــان تقوانــــــــــا

بســـــعر: صـــــلاه أســـــبوع

بـــــبعض الكــــأس ملآنــــا

يبــــاع و(جملـــة) (بـــالكمش)

لا يحتــــــــاج ميزانــــــــا

(توبه عن التوبه)(29)

إنــي يلـذّ لـي الجلـوس (مكعوكـاً)

(متقهوياً) ومقهوياً مـن دونـي

(من قصيدة ليالي الشوبك)(30)

لـيلاي لـيلاي قد شـالت نعامتنـا)

من طول كرب وليت الكرب ما كانا

(من قصيدة (إن الوعود)(31)

يــا راهــب الـدير بتنــا عـن محبـتهم

وقــد أنبنــا (فــلا كــاني ولا مــاني)

(من قصيدة (يا راهب الدير)(32)

وأفقــأ حصــرماً فـــي كـــل عـــين

ترانــــي غيـــر وضّـــاح الجبـــين

(من قصيدة (وأفقأ حصرماً)(33)

❐

■ **هوامش:**

(1)-راجع: حسام الخطيب (الأدب الأوروبي. نشأتة وتطور مذاهبه) اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1972.

(2)-راجع: أزوالد شبنغلر (تدهور الحضارة الغربية) ترجمة أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

(3)-(صحيفة الدستور الأردنية) 8 حزيران 1999.

(4)-(عرار شاعر الأردن وعاشقه) عبد الله رضوان منشورات أمانة عمان الكبرى، 1999.

(5)-ديوان (عشيات وادي اليابس) جمع وتحقيق وتقديم الدكتور زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1998.

(6)-الديوان، ص 339.

(7)-انظر: سليمان الأزرعي (دراسات في الشعر الأردني الحديث، ج1)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994.

(8)-الديوان، ص 209.

(9)-الديوان، ص 440.

(10)-الديوان، ص 399.

(11)-الديوان، ص 256.

(12)-الديوان، ص 398.

(13)-الديوان، ص 566.

(14)-الديوان، ص 252.

(15)-الديوان، ص 497.

(16)-الديوان، ص 383.

(17)-الديوان، ص 260.

(18)-الديوان، ص 471.

(19)-الديوان، ص 385.

(20)–الديوان، ص 289.
(21)–الديوان، ص 345.
(22)–الديوان، ص 471.
(23)–الديوان، ص 458.
(24)–الديوان، ص 446.
(25)–الديوان، ص 248.
(26)–الديوان، ص 330.
(27)–الديوان، ص 306.
(28)–الديوان، ص 272.
(29)–الديوان، ص 363.
(30)–الديوان، ص 377.
(31)–الديوان، ص 374.
(32)–الديوان، ص 395.
(33)–الديوان، ص 394

–الأردن–

❑❑❑

حساسية التصوير
في شعر أمل دنقل

فاتن عبد الجبار

للشاعر أمل دنقل فلسفته الخاصة في التعبير الشعري بحساسية الصور عبر تفعيل الاستخدامات اللونية خاصة، ففي حدود استخدام الصفة اللونية بوصفها علاقة تصوير رئيسية يستند إلى طبيعة التجربة وثرائها، ويمكن تفسير ذلك انطلاقاً من أن الشاعر لم يكن معنياً في استخدامه للصفات اللونية بواقع الفعل التشكيلي بوصفه بعداً فنياً، ينبغي إيلاؤه تلك الأهمية البالغة الأثر في بناء التشكيل، لأنه كان مهتماً بالدرجة الأساس بعمق التجربة وحرارتها، وعنفها، وسخّر لذلك كلَّ الأدوات المتاحة التي يمكن أن تسهم في إيصال خصائص هذه التجربة إلى أعلى مستوى تعبيري يؤكد هذه العلامات ويشير إلى حضورها البارز في قصيدته.

. للشاعر أمل دنقل فلسفته الخاصة في التعبير الشعري بحساسية الصور عبر تفعيل الاستخدامات اللونية خاصة.

يأتي اللون (الأحمر) في مقدمة الصفات اللونية المستخدمة في شعر دنقل، وهو يتصل بتجربته اتصالاً حياً، انطلاقاً من حساسية هذا اللون في الذاكرة الإنسانية عموماً، والشعرية خصوصاً، فهو لون ((العواطف الثائرة، والحب الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة، ويستعمل بعض الأحيان للدلالة على الغضب والقسوة والخطر))(1)، كما الدلالة على ((الحب الجنسي، والعنف والثورة))(2)، ويتسم بقسوة التعبير عن ((الحب والفرح والسرور، ويدل على الغنى والفرح، ويرمز أيضاً إلى القتال والشدة))(3).

ويوصف عادة في الجانب النظري بأنه ((لون النار والدم، فهو يسبب الإحساس بالحرارة))(4).

ويفيد شعر أمل دنقل من كل هذه الممكنات الدلالية للصفة اللونية، لكن يتجاوزها ويخرج عليها بالقدر الذي يخدم تجربة نصه ويعمق معطياته الشعرية.

ففي قصيدة ((خاتمة)) يطرح اللون الأحمرُ علامة للطبقة الأرستقراطية المترفة ذات السلوك الأخلاقي والإنساني، المشبوه، إذ يشترك الأحمر في صناعة نموذجه التشكيلي اللوني باتحاد بين صورة الدم والرذيلة معاً:

آه.. من يوقف في رأسي الطواحين؟
ومن ينزع من قلبي السكاكين؟
ومن يقتل أطفالي المساكين..

لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء

خدامين..

مأبونين..

قوادين..

من يقتل أطفالي المساكين؟

لكيلا يصبحوا ـ في الغد ـ شحاذين

يستجدون أصحاب الدكاكين

وأبواب المرابين(5).

فـ(الشقق المفروشة ← الحمراء)، بؤرة صورية لتمثيل واقع اجتماعي وإنساني خاص ومعين، وتنتج هذه البؤرة قوة دلالية موجّهة ضد مُثُل الشاعر وطبقته الاجتماعية، حيث يرفض الاطمئنان لمسيرة الحياة التقليدية في التطور والنمو على النحو الذي يجعل من أطفاله المساكين (خدامين/ مابونين/ قوادين)، بعد سقوطهم في هذه البؤرة المكانية اللونية التي يمنحها اللون الأحمر صفتها الدلالية المعروفة شعبياً.

. الشقق المفروشة الحمراء بؤرة صورية لتمثيل واقع اجتماعي وإنساني خاص ومعين، وتنتج هذه البؤرة قوة دلالية موجهة ضد مثل الشاعر وطبقته الاجتماعية.

إن المكان الشعري (الشقق المفروشة) ينتج دلالته باستخدام الطاقة التشكيلية للون الأحمر، وهو لا يكتفي هنا بوصفها وصفاً مجرداً بل يعيد إنتاجها المكاني بما يناسب الوضع الشعري المقر في القصيدة.

ويضاعف الأحمر قوة الأداء الشعري لغة وتصويراً في قصيدة ((استريحي)) بصفة صريحة مرة وغير صريحة مرة أخرى:

لم تكوني أبداً لي

إنما كنت للحب الذي من سنتين

قطف التفاحتين الحلوتين

ثم ألقى

ببقايا القشرتين

وبكى قلبك حزناً

فغدا دمعة حمراء

بين الرئتين

وأنا، قلبي منديل هوى

جففت عيناك فيه دمعتين

ومحت فيه طلاء الشفتين

ولوته..

في ارتعاشات اليدين

كان ماضيك جدارا فاصلا بيننا (6).

فيأتي أولاً بتشكيله اللوني استجابة للواقع الشعري الذي تبدأه القصيدة بخلق فضاء مأساوي، ينهض على الانفصال والمحو والفقد، لينتهي إلى الصورة اللونية (وبكى قلبك حزناً/ فغدا دمعة حمراء)، وهي تمازج بين الصورة الطبيعية للقلب الذي يستمد حمرته من الدم المتحرك فيه، ويخرج في الصورة الشعرية إلى (دمعة) بالتحويل التصوري الذي اقترحته الصورة، ليأخذ لونه الأحمر علامياً بدلالة (بكى/حزنا/ دمعة)، فيستحيل الأحمر الطبيعي إلى أحمر مأساوي، وتبقى (دمعة حمراء) صورة القلب الخارج إلى السطح الموازي للقلب الكامن في جوف الصدر.

وتأتي صورة اللون الثانية بصفته غير الصريحة في (وأنا، قلبي منديل هوى/ جففت عيناك فيه دمعتين/ ومحت فيه طلاء الشفتين)، لتنتج إحالة على الأحمر الذي أزاحه الدمع فأكسب الوجه طابعاً حقيقياً لا زيف فيه، فهو لون يستخدم للتغيير، إلا إن الحزن يمنعه من التعبير عما أعدَّ له أصلاً.

وتكتشف الدلالة اللونية للأحمر في قصيدة ((أقوال اليمامة))، نحو فضاء تشكيلي خاص يتصل بالفضاء القصصي للمرجعية التاريخية التي اعتمدتها القصيدة، وإذ ينمو اللون نمواً دلالياً

متصاعداً مع حركة القصيدة وهي تسعى إلى الوصول إلى منعطف دلالي في نمو حيوات القصيدة بأجمعها، لتسهم بتكاتف وتكثيف واضحين في بناء المشهد الشعري اللوني:

هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها العين . عين القتيل . التي تتأمل شاخصة

دمه يترسب شيئا فشيئا..

ويخضر شيئا فشيئا..

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي

وزهره شر(7).

يبدأ المشهد الشعري بالبؤرة اللونية المولدة للأحمر (دمه)، ويخضع لأول تطور لوني في تعميق صورته اللونية وتكثيفها في (يترسب شيئا فشيئا)، ثم يكتسب عمقاً أكبر بعد أن تخلع عليه صفة لونية جديدة مختلفة عن الأحمر لفظاً متماهية معها دلالة (ويخضر)، إمعاناً في إكساب حمرة الدم نتيجة شحنها بالحقد إيناعاً وتجدداً ونشاطاً في التعبير، وتتمخض هذه المعادلات اللونية بعد ذلك عن الصورة/ النتيجة (فتطلع من كل ← بقعة دم ← فم قرمزي

↙ زهرة شر)، تقود اللون إلى صناعة العلامة المستمدة أساساً من المرجعية القصصية التي نهضت عليها، إذ يبقى الأحمر/ الدموي قائماً شاخصاً في الصورة، وهو يؤجج نار الحقد والانتقام والثأر في مفرداتها.

لكن الأحمر عند أمل دنقل لا يبقى سائراً في خط إنتاجي شعري واحد للدلالة، يتمثل في بعده الدموي المأساوي، فثمة صورة مناهضة تماماً يمكن ملاحظتها في هذا النص:

في سورية

كانت تتهاوى رايات أمية

فرفعناها علماً علما.. ووقعنا في أسر الروم

لكنا في طابور الأسرى المهزوم

كنا ننتظر زياد بن أبيه

ليعود، فينقذنا مما نتسربل فيه .

كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء

تنمو في شرفة بيت في حلب الشهباء

وظللنا ننتظر.. تطول الأظفار... ويبيض السالف

.. ذات صباح عاصف

كنا نشرب حين أتتنا الأنباء

.. فتعكر لون الماء!

الأمراء الصم

ماتوا على المداخل

لم يبق إلا ((الداخل))

يعبر نهر الدم!

... ...

لم يبق إلا ((الداخل))

يعبر نهر الدم،

والأمراء الصم

ماتوا على المداخل

... ...

ماتوا على المداخل

لم يبق إلا ((الداخل)) (8)

فالجملة الشعرية اللونية (كنا نبصر ← وردتنا/ الصابحة/ الحمراء)، تشيع روح الحلم في اللون، وتتفتح به على آفاق حلمية تتصل بكل دلالات الإشراق والتفتح والشباب والأمل والفرح والسعادة، لكن هذا الفضاء اللوني الحلمي ما يلبث أن يخسر دلالاته شيئاً فشيئاً بتلاحق الصورة في المشهد الشعري، إذ يتدخل الأبيض أولاً (ويبيض

. تكتشف الدلالة اللونية للأحمر في قصيدته "أقوال اليمامة"، نحو فضاء تشكيلي خاص يتصل بالفضاء القصصي للمرجعية التاريخية التي اعتمدتها القصيدة.

← السالف)، ليقلص دلالات الفرح والشباب في الصورة اللونية التي اعتلت المشهد في البداية، ثم ما تلبث الخسارة أن تتضاعف بتطور الأحداث الدرامية في القصيدة، وهي تقود ثانياً إلى (فتعكر ← لون الماء) ببروز لفظة (لون) من دون التصريح بصفة لونية معينة، ويقدم الفعل (تعكر) إشارة خاصة إلى افتقاد (الماء) صفته اللونية التقليدية مكتسباً صفة أخرى عكست قيمته الدلالية، وضيعت تماماً آخر ما تبقى من دلالات إنتاجها (الأحمر) المتفائل في الصورة اللونية الأولى، فالصورة بدأت بالأحمر مفارقة للدلالة المأساوية المعتمدة في أكثر استخدامات الأحمر، لكنها انتهت إليها في الخاتمة.

ويتداخل الأحمر مع شبكة لونية متعددة الصفات في ((المزمور الثالث)) من قصيدة ((مزامير))، لكن يبقى في المشهد اللوني اللون الأهم الأكثر إنتاجاً لحيوات القصيدة وفضاءاتها:

فجأة... يجفل خطو القلب،

تهتز الكريات الرصاصية في سلته

(هل إصبع الواحدة أم إصبعك المصبوغ بالحناء؟).

في الخارج أسوار وأمطار،

غلاف الليل ينشف عن الرعد

غلاف القلب ينشق عن الوجد

مساحات من الضوء الرمادي

أنا النافذة المغلقة السوداء

والتفاحة الحمراء

والأسماء

(اسمي كان مكتوباً على طرف قميصي

قبل أن يعلق في سلك الحدود الشائك!).

النهر ضميري (ولعينيك انسياب النهر)

. المواصفات تتداخل وتشتبك وتحتشد في كتلةٍ واحدة، ويتصل بعضها بصفات ممهدة تنتقل في مرحلة ثانية إلى صفاتها اللونية.

ما أقسى انتظاري!..

وفؤادي ساعة رملية صفراء

يهوي الرمل في أعماقها شيئاً فشيئاً

ربما للرمل. طعم الملح أحياناً... وطعم الانتظار!!(9).

ويمكننا في سبيل إظهار صورة الشبكة اللونية بصرياً أمام فضول القراء أن نصنع مخططاً صورياً هندسياً يبرز الصفات اللونية حضوراً وتأثيراً على النحو الآتي:

الموصوف	الصفة الممهدة	الصفة اللونية
الكريات		الرصاصية
إصبعك	المصبوغ	بالحناء
الضوء		الرمادي
النافذة	المغلقة	السوداء
التفاحة		الحمراء
ساعة	رملية	الصفراء

فالمواصفات تتداخل وتشتبك وتحتشد في كتلة واحدة، ويتصل بعضها بصفات ممهدة تنتقل في مرحلة ثانية إلى صفاتها اللونية.

ويبدو لنا أن (الأحمر) في (التفاحة ← الحمراء) يتمركز في الصورة بنحو تشكيلي طاغي التأثير، من خلال الموصوف (التفاحة) وهو يتمظهر في الصورة بتشكيله الايقوني، وبدلالته المركبة ذات المرجعية المتنوعة، ويستلهم من اللون الأحمر أبعاداً جديدة يتفوق بها شكلاً ودلالة على كل الألوان المصاحبة في الشبكة اللونية التي يعكسها النص.

ويستخدم أمل دنقل الأزرق في إفادة واضحة من معطياته الدلالية التقليدية التي تتمحور عادة حول رموز ((الصدق، والحكمة، ورمز الخلود، وقد يدل على الحب)) (10) كما ((يرمز إلى

الإخلاص والشرف والأمل وصفاء السريرة عند الفرد))(11) ويوحي أيضاً ((بالسلام وقد دلت التجارب على أن هذا اللون أكثر الألوان تهدئة للنفس))(12)، ويبعث في الصورة أحياناً ((روح اليأس، وقد يرمز به الصينيون للموت))(13)، وهو في مصدره الطبيعي وكيفية تلقيه والتفاعل معه ((لون السماء والماء، إنه منعش شفاف، يوحي بالخفة، حالم، قادر على خلق أجواء خيالية))(14) لكن أمل دنقل لا يتوقف في استشفاف هذا الكون الدلالي للأزرق عند هذه الحدود، بل يسعى شعرياً إلى مدها وتعميقها وإثارتها لتنفتح على منطق سيميائي أعلى أداء وأمضى حضوراً.

ففي قصيدة ((أيلول)) يستدعي في اللون الأزرق بعده الدلالي الرسمي، بكل ما يثيره هذا البعد من قيم الاحتفالية والأناقة والانغلاق:

أيلول الباكي في هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوئته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً
فوق عصاه
قد مات: ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!
ها نحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
فحلت اللعنة
في جيلنا المخبول!
... ...
قد حلت اللعنة
في جيلنا المخبول(15).

فالتشخيص الذي حظي به (أيلول) دفع اللون في (تسقط من سترته/الزرقاء/ الأرقام) إلى هذا الموقع الدلالي، إذ يتحول المشخص بدلالة اللون (الزرقاء) إلى تشكيل ارستقراطي يجعل من اللون صفة طبقية تمتاز بالانضباط، وتنتج علامة تستسقي بعدها السيميائي من منطق التقاليد الطبقية في الهيئة المشخصة، وما تفيده هذه الهيئة من (ايلول) الشهر بأبعاده الزمنية والتاريخية والأسطورية.

ويشتغل الأزرق عند الشاعر بآليّة ديكورية في قصيدة تتسم بالطابع الدرامي، حيث يمكن الإفادة من فاعلية اللون في مساعدة المشهد الدرامي الشعري على النمو، ومده بدلالات تصعد عنصر الصراع فيه، ويمكن ملاحظة شيء من هذا في قصيدة ((ميتة عصرية))، إذ يأتي اللون فاعلاً ديكورياً في إسناد المشهد الدرامي ومده بأفق بصري ودلالي يناسب الحال الشعري . الدرامي فيه:

فتح المذياع... واستلقى!
وكان القدح الساخن..
في وحدته المستغرقه
(.. يدخل الطيف الذي يهبط.. نعته
يسكت المذياع.. سكته...)
(موجز الأنباء)..
.. ألقت يده السيجارة المحترقة
صرت النافذة المنغلقة
.. ..
(.. يعبر الغرفة:
فوق الحائط الأزرق.. صورة
ظل يجلو تحتها خنجره.. مبتسما
.. ..

. يستخدم أمل دنقل الأزرق في إفادة واضحة من معطياته الدلالية التقليدية التي تتمحور عادة حول رموز الصدق، والحكمة، ورمز الخلود.

مد ساقيه،

وكان الرعب في عينيه.. (16)

كما يظهر اللون الأزرق في بعض مقاطع أمل دنقل الشعرية مخلصاً ومنقذاً وهدفاً تتجاوز به الذات الشعرية محنها وإشكاليتها الفنية والحيوية:

عرفت هذه المدينة؟

سكرت في حاناتها

جرحت في مشاحناتها

صاحبت موسيقارها العجوز في (تواشيح) الغناء

رهنت فيها خاتمي.. لقاء وجبة عشاء

وابتعت من ((هيلانة)) السجائر المهربة

وفي ((الكابانون)) سبحت

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء!

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة

ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا

وفي سكون الليل! في طريق ((بور توفيق))

بكيت حاجتي إلى صديق

وفي أثير الشوق: كدت أن أصير.. ذبذبة!(17)

. يظهر اللون الأزرق في بعض مقاطع أمل دنقل الشعرية مخلصاً ومنقذاً، وهدفاً تتجاوز به الذات الشعرية محنها وإشكاليتها الفنية والحيوية.

إن الجملة الشعرية الحاملة للون (ألقط منها الصدف/ الزرق/ والقواقعا) تأتي في النص عبر مرحلة تطور شعرية، في سياق مجموعة من التحولات الشعرية تشتغل في تموينها وإدامتها الأفعال المتلاحقة تلاحقاً دراميا (عرفت/ سكرت/ جرحت/ رهنت/ ابتعت/ سبحت/ اشتهيت/ سرت ← القط)، وهنا يتفتح الفعل (ألقط) بوصفه نتيجة لهذا النمو الفعلي الدرامي على المعطى اللوني صفة وموصوفاً (الصدف ← الأزرق)، ليرسم في المشهد الشعري علامة تشكيلية- سيميائية للخلاص والتعويض.

ويمتلئ اللون الأزرق في قصيدة ((تقاسيم)) بدلالة عدائية، يصبح فيها علامة زمنية تشير إلى الإخفاق والنهاية وتظهر ما يتصل بذلك من معان وتفضحها:

عقب استعراضها الفاشل... لم تخلع رداء الرقص

ظلت خلف أستار ((الكواليس))،

ترد السحب الزرقاء عن أعينها، تبكي شبابا..

كانت المتعة فيه قطعة الجبن.. وكاسين من ((الروم))

لكي تمرح في غرفة ريفي من الطلاب

لا تملك عيناه سوى الكسرة والتبغ الرخيص،

-الآن يمشي خلفه.. سرب من الأطفال،

عند النوم يسطون على منظاره الطبي.. حتى لا يرى!

وجهها صاف وعيناها غديران من الحزن،

ويدنو الخادم الأسمر يلقي باقة الورد،

ويلقي دعوة للسهر(18)

فـ(السحب ← الزرقاء) تتقدم في الصورة الشعرية على أنها (العدو)، الذي تسعى بطلة القصيدة إلى مقارعته لتفادي تأثيره (الأزرق) في منطقة مهمة من مناطق الحياة (عن أعينها)، لأن الأزرق بهذه الصفة اللونية الخاصة التي يكسبها إياه المشهد، إنما يعمل على احتلال مناطق جديدة من مساحة العمر/ الحياة على حساب الشخصية، فكل منطقة تخسرها الشخصية في هذا الجزء الحساس من الجسد، تقربها من التشيؤ والتلاشي والموت، لذا يأتي دفاعها المستميت ضد اللون دفاعاً من أجل الحياة والبقاء، إذ يعكس صراعاً أزلياً للإنسان لا تنجح معه كل المحاولات التي يقوم بها لرد قوة اللون (الأزرق) في موصوفة (السحب) وهي تنجح أبداً في احتلال ما ينبغي لها أن تحتله من مناطق يساعدها في ذلك عامل الزمن.

وفي قصيدة ((إلى صديقة دمشقية)) يظهر الشاعر حساً تشكيلياً عالياً في نقل اللون الأزرق من أفقه اللوني المستقل إلى أفق جديد يتدرج فيه اللون إلى درجات أخرى في تعبيره التشكيلي ومن ثم الدلالي:

إذا سباك قائد التتار

وصرت محظية...

فشد شطراً منك في سعار

وافتض عذرية..

واغرورقت عيونك الزرق السماوية

بدمعة، كالصيف ماسية

وغبت في الأسوار؛

فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار؟(19)

إذ تلحق الصفة اللونية الصريحة صفة أخرى تحدد مظهراً لونياً ودرجة خاصة من درجات اللون (واغرورقت عيونك ← الزرق ← السماوية)). فالوضع الشعري الذي اشتغل فيه اللون خضع للعامل اللوني خضوعاً شبه تام، لأن زرقة العيون في وضعها الإنساني الطبيعي تشف عن درجة لونية توصف عادة بالزرقة، لكن التحويل الذي حصل في بؤرة التوليد الشعري (العيون) عبر (اغرورقت... بدمعة/ كالصيف/ ماسية)، أضفت على الزرقة بعداً جديداً لا يمكنها الحفاظ بإزائها على درجتها اللونية، لذا جاءت الصفة (السماوية) مباشرة بعد (الزرق) لتعكس الدرجة اللونية المناسبة للحال الشعرية، أي أن (الدمعة) المشبهة بـ(الصيف) والموصوف بـ(ماسية) تدخلت في المستقر اللوني وانحرفت به إلى درجة أكثر شفوفية وانفتاحاً (السماوية)، تنتج في هذا السياق الشعري بعدها التشكيلي في إضفاء الصفة اللونية الجديدة على المشهد، كما تنتج بعدها الدلالي- السيميائي في بانوراما المشهد الشعري.

أما اللون البرتقالي الذي يستخدمه أمل دنقل في مناسبات شعرية قليلة في شعره، فإنه لون ثانوي يتشكل من خلال مزج الأحمر والأصفر لذا يتسم بالإشعاع، ويزوده الأحمر بشيء من ((الرصانة ويجعله لوناً دافئاً ومثيراً))(20)، ويوصف في أحوال كثيرة بأنه ((لون التوهج، والاحتدام، والاشتعال))(21)، لكنه في مستوى آخر من مستويات استخدامه يوحي ((بالرفاهية والغبطة، ولكن بإمكانه أن يغيظ))(22)، ويبدو لنا أن الشاعر عمق كثيراً هذه الدلالات وأضاف عليها في استخدامه الشعري لهذا اللون.

ومن استخداماته المميزة للون البرتقالي ما جاء في أحد مقاطع ((رسوم في بهو عربي)):

اللوحة الأولى على الجدار:

ليلى ((الدمشقية))

من شرفه ((الحمراء)) ترنو لمغيب الشمس،

ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

....

وطبقات الصمت والغبار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلا الله!)(23)

يأتي اللون البرتقالي في (ترنو للخيوط البرتقالية) معبراً تعبيراً سيميائياً في خطين من الدلالة، الخط الأول ينتج معنى الأفول والغياب بدلالة (ترنو لمغيب الشمس)، لا سيما إذا اقترنت بـ(من شرفه الحمراء) حيث أن (قصر الحمراء) يعكس صورة الخسارة الحضارية الكبرى لمجد العرب في الأندلس، فهو شاهد على حضارتهم

. في قصيدة إلى صديقة دمشقية يظهر الشاعر حساً تشكيلياً عالياً في اللون الأزرق من أفقه اللوني المستقل إلى أفق جديد يتدرج فيه اللون إلى درجات أخرى في تعبيره التشكيلي ومن ثم الدلالي.

الآفلة، فضلاً عن أن (الحمراء) تعكس من جانب آخر تصادياً تشكيلياً كبيراً بين اللونين الأحمر والبرتقالي.

أما الخط الثاني الذي تنتجه الدلالة اللونية للبرتقالي فهو بعث الإحساس التشكيلي بروعة المنظر وبهجته، لا سيما إذا تقيدت المفردات كلها في إطار (اللوحة)، إذ باحتشاد المفردات (ليلى الدمشقية/ شرفه الحمراء/ مغيب الشمس/ الخيوط البرتقالية/ كرمة أندلسية/ وفسقية/ طبقات الصمت والغبار/ نقش...) تتحول اللوحة الشعرية إلى فسيفساء تنتج الحزن على ما ضاع مثلما تنتج البهجة للعين الناظرة.

ويعد اللون الرمادي أيضاً من الألوان الصالحة كثيراً لتوظيفها شعرياً والإفادة من مخزونها الدلالي في التعبير اللغوي وفي التشكيل الصوري أيضاً، فهو ((لون يتوسط بين اللونين الأسود والأبيض، مفتقراً في ذلك إلى الحيوية وبقدر ما يصبح غامقاً فإنه يتجه نحو اليأس ويصبح لوناً جامداً))(24) كما أنه ((رمز الدهاء، ولون التحذير من العمر والخوف))(25) ويبدو لنا أن الشاعر أمل دنقل سعى في استخدامه للرمادي إلى الانطلاقة من أرضيته الدلالية هذه، وتطوير مدياتها داخل تشكيله الشعري لتعميق منطقها السيميائي في إكساب الصورة قوة تشكيلية أكبر.

. يعد اللون الرمادي أيضاً من الألوان الصالحة كثيراً لتوظيفها شعرياً، والإفادة من مخزونها الدلالي في التعبير اللغوي، وفي التشكيل الصوري أيضاً.

فيقدمه في قصيدة ((حديث خاص عن أبي موسى الأشعري)) بوصفه منطقة الانتماء والخلاص التي تشعره بالحرية والأمان:

خرجت في الصباح.. لم أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب... بلا مقابل! (26)

إن تلوين (سترتي) بـ(الرمادي) بهذا المناخ الشعري المتمركز حول البؤرة المعينة والأليف جداً، يجعل اللون الرمادي يخرج إلى دلالات جديدة بعيدة عن استثارة الخارج وجلبه إلى منطقة اللون، فالرمادي هنا لون غير مثير ولا مستفز، ينسجم تماماً مع استقلالية الصورة الشعرية وانسحابها إلى مركز يحاكي المرجعية التاريخية بطابعها الحكمي والسردي التي استمدت منها القصيدة، بعدها الشعري.

ويتميز اللون الأرجواني باستخدام شعري خاص عند أمل دنقل يضاعف قيمته السيميائية بوصفه معبراً عن الأبهة الملكية وقادراً على الإيحاء بالفخامة والعظمة(27) من جهة، وذا قابلية في ظروف معينة على الإيحاء بالغموض والمخادعة(28)، وهو يفيد في توليده لهذه المعاني من صلته بالأحمر إذ يوصف بأنه ((الأحمر حمرة حسنه))(29). لذا فهو معد- ربما أكثر من غيره- للاستخدام السيميائي في التشكيل الشعري بحكم تنوعه الدلالي المدهش، وهو ما دفع الشاعر إلى محاولة محاكاة كل ما أمكن من كنزه الدلالي الكامن.

ففي قصيدة ((في انتظار السيف)) يفجر في اللون بعده الأرستقراطي، وكل ما يتصل بهذا البعد من قيم تستمد معانيها من (العنوان)، وتجعل منه لوناً عدائياً إلى أقصى حد:

وردة في عروة السترة:

ماذا تلدين الآن؟

طفلاً... أم جريمة؟

أم تنوحين على بوابة القدس القديمة؟

عادت الخيل من المشرق،

عاد (الحسن الأعصم) والموت المغير

بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،

وبالسيف الأجير

فانظري تماثله الواقف في الميدان..

(يهتز مع الريح!)

انظري من فرجة الشباك:

أيدي صبية مقطوعة..

مرفوعة.. فوق السنان

(.. مردفاً زوجته الحبلى على ظهر الحصان)

انظري خيط الدم القاني على الأرض:

((هنا مر.. هنا))(30)

لا شك في أن الشخصية التي استدعتها القصيدة ((الحسن الأعصم))، بهذا التشكيل الصوري الدرامي لملامحها المحورية/ جعلت من اللون الأرجواني في (الرداء الأرجواني) مقترناً اقتراناً حافلاً وصميمياً بالصفات الأخرى وتشكيلاتها المترامية الباذخة- منتجاً لكثافة دلالية هائلة تؤدي بالصورة إلى قتامة مثيرة، وحين يرتبط بـ(انظري خيط الدم ← القاني ← على الأرض)، فإنه يكتسب أبعاداً دلالية جديدة ويخلق منه لوناً شعرياً في غاية العدائية والدموية، وهو يمازج في الصورة ممازجة حية وديناميكية البعد التشكيلي والبعد السيميائي.

كما يستخدم أمل دنقل اللون القرمزي للدلالة على كثافة الظلم وقسوته:

قالت امرأة في المدينة

ممن يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم،

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال.

أو يمد يداً للعظام التي استكانت

(وكانت رجال...)

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع

أو قلما

أو عصا من المراسم؟

... ...

لم يجبها أحد..

غير سيف قديم..

وصورة جدْ!(31)

والنص هنا على نحو عام يميل إلى جانب التشكيل كثيراً، وعلى متلقية أن يتعامل معه بوصفة لوحة شعرية، إذ يرتفع اللون في قمة اللوحة (العلم ← القرمزي)، ليمتص كل الدلالات التي تنتجها الوحدات الشعرية التشكيلية المؤلفة للوحة، لا بل أن يلون كل أرجاء اللوحة مفردات وخطوطاً وفراغات بهذا اللون الاستثنائي وإيحاءاته، ولعل منطقه اللوني في بعده التشكيلي الحرفي يستمد لونيته من صورة (رغيف الدم الساخن المتخثر)، ليعطيه أُفقاً تشكيلياً وسيميائياً مناسباً تماماً للمنهج الشعري الذي نهجته القصيدة في إنتاج دلالتها وإشاعة مناخ موضوعها.

وتعمد بعض قصائد الشاعر صياغة أنموذجه التشكيلي في الارتكاز على مجموعة ألوان، ومزجها في لوحة شعرية واحدة، ويمكننا معاينة ذلك في قصيدة "المزمور الخامس":

كان فستانك في الصيف من الكتان،

والزهرة في صدرك بيضاء،

ولكن الشتاء الآن يكسوك بلون السل والنرجس

(حتى ورقة التوت على فخذيك.. صفراء!)

هل الماء يفيض الآن في البئر؟

هل الماء يغيض الآن في البئر؟

أماء؟ أم دم؟

(هذا الندى القاتل ذو الوجهين)

كان الناي يمتد من الضفة للضفة

من صدرك إلى صدرك

. يتميز اللون الأرجواني باستخدام شعري خاص عند أمل دنقل يضاعف قيمته السيميائية بوصفه معبراً عن الأبهة الملكية، وقادراً على الإيحاء بالفخامة والعظمة.

كان الناي ممتداً

ولون الليل بين البرتقالي – الرمادي – السماوي

وفي شعرك غابات من الوحشة والصمت،

هوى نجم، وفي الثانية التالية اصطكت يدي

في الشبح العابر

(هل كانت يدي في يدك اليسرى؟)

وفي الثانية اصطكت يدي في كلمة السجن

على وجه الجدار!!

إن إثارة هذا الحشد اللوني الباهر بقيمه اللونية المباشرة والصريحة (بيضاء وصفراء والبرتقالي والرمادي والسماوي)، وبقيمه اللونية غير المباشرة التي اكتسبتها معظم مفردات النص، تقدم احتفالية مدهشة لتشكيل شعري ملون، يستهدف التقليل ما أمكن من ضغط السياق الدلالي السلبي الذي ينتجه النص.

. تعمد بعض قصائد الشاعر صياغة أنموذجه التشكيلي في الارتكاز على مجموعة ألوان، ومزجها في لوحة شعرية واحدة.

ويمكن استنتاج قدر من التعادلية بين القصدية في استخدام كرنفال من الألوان، وبين صورة الحزن والمأساة المختفية في ظلالها.

وعلى الرغم من أن الألوان في معظم تشكيلاتها تميل هنا إلى الاتساق والتجارب مع فضاء الدلالة، إلا إن مجرد حضورها بهذا التنوع – لا سيّما في بعدها البصري – يقلل من زخم الحزن، والمأساة في بانورامية المشهد الشعري.

ويستخدم أمل دنقل أحياناً ألواناً في غاية الخصوصية، مثل اللون الذهبي كما ورد في قصيدة "شيء يحترق":

ونبيذ ذهبي وحدي

مصطبح منه ومغتبق

وتغوص بقلبي نشوته

تدفعني فيك.. فتلتصق

وأمد يدين معربدتين

فثوبك في كفي

مزق

وذراعك يلتف

ونهر من أقصى الغابة يندفق

وأضحك

شفة في شفة

فيغيب الكون، وينطبق

فالصفة اللونية (ذهبي) تنقل الموصوف تشكيلياً ودلالياً إلى أسمى مراحل أدائه وسحره /إذ أن الدلالة اللونية هنا تتجاوز الوصف لتتفتح على أفق صوري ودلالي يكتسب معانيه من تضافر المفردتين (نبيذ ← ذهبي).

لا شك في أن هذه الصفات اللونية وقد تفاوتت في كثرة وردودها في شعرها وجاء بعضها محدداً جداً – ربما لا يتجاوز المرة الواحدة – غير أنها عكست وعياً تشكيلياً متقدماً عند الشاعر، وأكدت براعته في فهم القيمة اللونية شعرياً وإدراك دقة وحرفية استخدامها لذا جاءت أفعالها التشكيلية عميقة واسعة وبالرغم من محدوديتها، كما أنها – على الصعيد السيميائي– أنتجت كوناً دلالياً خاصاً بها لا يقل مستوى وقيمة عن كونها التصويري.

❑

■ **الهوامش والإحالات**

(1)–الرسم واللون: محيي الدين طالو، مكتبة أطلس – دمشق، 1961م/ ص72.

(2)–علم عناصر الفن، فرج عبو، الجزء الثاني، دار دكفن للنشر ميلانو – إيطاليا، 1982م/ ص136، وينظر اللغة واللون، أحمد مختار عمر دار البحوث العلمية – الكويت ط1 1982/ ص 184.

(3)–اللون في الشعر العربي القديم، د. زينب عبد

العزيـز العمـري، مطبعـة الأنجلـو المصـرية – القاهرة 1989م/ ص19.
(4)–نظرية اللون، د. يحيى حمودة، دار المعارف – القاهرة، 1979م/ ص 135.
(5، 6، 7، 8، 9)– الأعمـال الشـعرية الكاملـة (ديوان)، أمل دنقل، دار العودة – بيروت، ط2 1985م/ ص "38، 82، 339، 128، (301–302".
(10)–اللون، محمد يوسف همام، ط 1 دار البحوث العلمية – الكويت 1982م/ ص 9 وينظر الرسم واللـون، محيـي الـدين طـالو، مكتبـة أطلـس – دمشق، 1961/ ص 172.
(11)–علم عناصر الفن/ ص 1–137.
(12)–نظرية اللون/ ص 136.
(13)–اللون/ ص 9.
(14)–نظرية اللون/ ص 136.
(15، 16، 17، 18، 19)–ديـوان، أمـل دنقـل/ ص (127، 123، 132، 147، 417).
(20)–الضـوء واللـون، بحـث علمـي إجمـالي، فـارس متـري ظـاهر، ط 1، دار القلـم بيروت 1979م/ ص 54.
(21)–نظرية اللون/ ص 531–631.
(22)–الضوء واللون/ ص 45.
(23)–الديوان/ ص 513.
(24)–الضوء واللون/ ص 65.
(25)–جماليـات اللـون فـي القصـيدة العربيـة، محمـد حافظ دياب، مجلة فصول العدد (2) المجلد (5) القاهرة 1985م/ ص 44.
(26)–الديوان/ 831.
(27)–نظريـة اللـون/ (136–137)، وينظـر الرسـم واللون/ ص 228.
(28)–نظرية اللون/ ص 137.
(29)–الألوان ودلالتها السياسية والاجتماعية والنفسية: محمد بن عبد الله بن آية: رسالة دكتوراه كلية الآداب – الجامعـة المستنصـرية: 1995م/ ص 248.
(30، 31، 32، 33)–الـــديوان/ ص (73، 139، 406، 407، 302–303)

– العراق–

❑❑❑

الخيام
والترجمات المختلفة

د. سعيد يعقوب

غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام أحد أكبر أعلام شرقنا لم يكن شاعراً فحسب وإن كانت شهرته في الوسط الثقافي العربي قد هيمن عليها إبداعه الشعري والمعروف أن الشعر أكثر انتشاراً بين الناس من سائر العلوم والفنون وبخاصة عند العرب فالعرب والشعر يكمّل كل منهما الآخر (1) وهذا عميق الغور في التثقيف وهو سر انتشار شاعرية الخيام على علومه لديهم...

. ولد الخيام بنسابور في أواسط القرن الخامس الهجري، 1051 م وكان من ألمع علماء عصره وأبرزهم.

ولد الخيام في نيسابور في أواسط القرن الخامس الهجري، 1051 م وكان من ألمع علماء عصره وأبرزهم يتميز بذكاء نادر وحافظة قوية لكنه كان ذا مزاج خاص تغلب عليه الحدة وقد درس العلوم الشائعة في عصره (2) فأتقنها وبرز في الفلسفة والفلك والرياضيات والطبيعيات وقرض الشعر بالفارسية والعربية، وألف الرسائل والكتب الجليلة في مختلف العلوم وقد لقب في عصره بألقاب فخمة فسمي الدستور والإمام والحكيم والفيلسوف وحجة الحق وكان يجالس الملوك والأمراء وقد اشتهر الخيام في العصر الحاضر برباعيّاته التي أدهشت أهل الأدب بحلاوتها وروعتها وأول من تصدى لترجمتها الشاعر الإنكليزي المبدع (فتزجيرالد) مما جعل علماء الغرب يدرسون رباعياته الناطقة بآرائه، الفلسفية ويترجمونها إلى بقية لغات الغرب.

وقد ذهب الباحثون في فلسفته مباحث شتى فصوره بعضهم بأنه مادي وقال آخرون إنه زنديق لا يعرف غير اللذة بينما فهمه آخرون على أنه صوفي صادق بل حكيم إلهي ثمل بخمرة الحب المقدس.

والحقيقة أنه في العلم أبرع منه في الشعر فقد كان عالماً فذاً فريداً في الرياضيات (الهندسة والجبر) إضافة إلى علومه في الفلك والفلسفة، فقد ألف في علم الجبر وتضلع فيه فهو صاحب المعادلة الجبرية ذات المجهولات الثلاث وتألق في الفلك وبنى مرصداً مع جماعة من الفلكيين وبرز في الهندسة كما أنه أتقن علم الطب حتى أن تولى معالجة الملوك في عصره ومنهم السلطان سنجر السلجوقي إذ عالجه من جدري أصابه...

كما تتلمذ عليه علماء أجلاء. المهم كان عمر الخيام من أفضل علماء عصره وأبعدهم

شهرة وأكبرهم قدراً فإذا ما افتخرت إيران بالخيام فللعرب أيضاً حق ونصيب من الافتخار به لأنه تفقه بدينهم وتأدب بآدابهم وعاش في عز الحضارة العربية الإسلامية...

نعم لقد عاصر الخيام ثلاثة سلاطين من السلاجقة (أرطغول) وملك شاه وقضى نهاية حياته في عصر السلطان سنجر السلجوقي إذ توفي الخيام في عام 1123 م. هذا حسب أهم الروايات إذ اختلف المؤرخون في تاريخ ولادته ووفاته لكن هذا الاختلاف يعتبر اختلافاً يسيراً إذا نظرنا إلى اختلاف الناس في فهمه فقد حسبه القائلون بوحدة الوجود في طليعتهم وعده الصوفيون رمزاً صوفياً تدار أحاديثه وأشعاره في الخلوة ويسترشدون بهدية وينظر إليه الفلاسفة تلك النظرة التي تذهب نحو التشاؤم حتى ليقال إنه فيلسوف متشائم وحتى في المناسك والفقه والعبادات تعزى له المقدرة على التربع على كرسي الفقه...

ويمكن أن نخلص إلى أن شخصية الخيام تندرج تحت ما يعرف في العصر الحاضر بـ (الشخص الإشكالي) وهو بحق مثار تدافع وتجاذب بين الأفكار... هذا بالأخص إذا كان الحديث عن رباعياته أي عن تفسير نصوصه الشعرية في هذه الرباعيات وهو ما يثري البحث ويفتح أمام الباحث الأفق لدخول ميدان الدأب مصحوباً بشيء من الخوف والذي يثير هذا الخوف أكثر فأكثر هو الارتكاز على نصوص مترجمة منها ما ترجم عن اللغة الأصلية، الفارسية، ومنها ما نقل عن لغة أخرى نقلت إليها الرباعيات ثم عربت بعد ذلك...

. شخصية الخيام تندرج تحت ما يعرف في العصر الحاضر بـ الشخص الإشكالي".

وقبل الغوص في بحر الخيام أريد أن أقول إنه شخصية بلغت من الشهرة حداً حيكت عنه الأساطير. (3).. ذلك كله بسبب رباعياته التي فهمها من شاء كما يشاء ويريد... فحول هذه الرباعية مثلاً:

إبريق مي مرا شكستي ربي	**= حطمت يا ربي إبريق الخمر**
برمن در عيش رابيستي ربي	**= وأغلقت باب عيشي يا ربي**
برخاك فكندي مي كلكون مر	**= سكبت خمري الوردية على الأرض**
خاكم بدهن مكر تومستي ربي	**= فالتراب بفمي فأنت سكران يا ربي**

وحين قال لله أنه سكران (تقول الأسطورة) اسود وجهه فوراً حتى أن ابنته خافت وبكت بحرقة وأحضرت له المرآة فلما رأى وجهه مسوداً كالفحم بكى وندم فاستغفر ربه بهذه الرباعية،

ناكر ده لغه در جهان كيست بكو	**= قل مَن مِن الناس لم يرتكب إثماً**
وانكس كه كنه نكرد جون زيست بكو	**= قل كيف عاش من لم يرتكب إثماً**
من بدكنم وتويد مكافات دهي	**= أنا ارتكبت سوءاً وأنت تجازيني بسوء مثله**
بس فرق ميان من وتو جبست بكو	**= إذا فما الفرق بيني وبينك**

تقول الأسطورة إنه لما انتهى من إنشاد الرباعية عاد وجهه أبيض أجمل مما كان.

وغير ذلك من أساطير كثيرة جداً نكتفي منها بواحدة تذكر أنه كافر زنديق شارب للخمر يفتخر بذلك. وأخرى تقول بالعكس إنه مؤمن عظيم الإيمان مستندين في ذلك إلى الرباعية

التالية:

يارب خردم درخور أسباب تونيست = **يا رب إن عقلي قاصر عن معرفة أسبابك**

وأنديشة من بجر مناجات تونيست = **وما تفكيري إلا مناجاة لك**

من ذات ترا بواجبي كي دانم = **أنا لا أعرف ذاتك حق المعرفة**

دا نندة ذات تويجز ذات تونيست =**لا يعرف ذاتك غير ذاتك**

نعود إلى الحديث عن رباعياته وترجماته المختلفة فإن معظمها نقل عن لغة وسيطة كانت هي الإنجليزية غالباً أي نقلت من الفارسية إلى الإنكليزية ومنها إلى العربية (وبهذا تكون قد اختلطت بروح ثانية هي روح لغة أخرى)، وإذا كانت الترجمة بذاتها عمل يخترق النص مرتين مرة عندما يسحبه من محيطه اللغوي إلى محيط آخر ومرة عندما يسقط عليه آلية ذاك المحيط الجديد فيجلب له بذلك نوعاً من التغريب إن لم يكن قد غربه بشكل كبير...

– يمكن استلهام أثر الروح الإسلامية، "وما ينعكس فيه من ميثولوجيا فارسية.

وقد قمنا بدراسة ثلاث ترجمات هي:

ترجمة الشاعر المصري أحمد رامي الذي ترجم الرباعيات عن الإنكليزية.. وقد صاغها شعراً.

وترجمها الشاعر أحمد الصافي النجفي وقد نقلها عن اللغة الفارسية مباشرة وقد صاغها شعراً أيضاً.

كما درسنا ترجمة نثرية رائعة قام بها مصطفى وهبي التل نقلها عن الفارسية أيضاً وهو شاعر أردني والمترجمون الثلاثة من عمالقة الشعر العربي في القرن العشرين.

ومع اعتقادنا أن المترجم لأي عمل أدبي وبالذات إذا كان شعراً لا يمكن أن ينقل مضمون الرسالة التي أرادها الشاعر كاملاً بل يوحي بجزء من معناها كما يحاول أن ينقل تتابع الأصوات والكلمات وإيقاع الجمل... شحنة إيحائية يتحتم على المترجم نقلها لأنها جزء من رسالة النص، وينسحب هذا بصفة خاصة على النص الشعري حيث يلعب الشكل دوراً واضحاً ويكمل الإيحاء بالمعنى كل من الأصوات والإيقاع والموسيقى (4)

تجليات الشعرية الفارسية في نص مترجم:

ثمة تلك العلاقة التي يمكن وصفها بـ (صعبة التجاوز) بين الشاعر ولغته فاللسان هو المادة المباشرة في عمل ففيه يرى العلماء وشكله، هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه أن يكون عارفاً المعرفة العليا به، ومتقناً الإتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري ولكيفية الكتابة شعرياً، فإذا كان الإنسان حيواناً ناطقاً فإن الأكثر معرفة باللسان هو الأكثر إنسانية (5)

وبالتالي فمن كان الأكثر ارتباطاً بتلك العلاقة، والأشد صلة بها، هو الأكثر خصوبة في تعامله مع مادته، ويربو الشعراء بعد ذلك على سواهم في الكيفية التي يقيمون عليها علاقاتهم من الشعر، ولا معياراً بعد ذلك يمكن وصفه بالموحد فيما لو رغب الباحث في قراءة نص مترجم، إنما ثمة حالة من الانفعال، تبديها الروابط أو الأواصر التي تجمع ما بينه وبين المؤدى الإبداعي الشعري، هذه الحالة يتمظهر فيها أولاً العمق الذي يستقي منه كل من المبدع والمترجم والقارئ فيما بعد مشاربهم العرفية.

فلا مناص من قراءة العمق المستند عليه لدى جميع هؤلاء فلسفياً وإديولوجياً.

والذي يسهل هذه المهمة أمر في غاية الوضوح، وهو أن المرجعية الفكرية لدى عمر الخيام وكل من النجفي ورامي والتل، لا تنفصم عن عرى الإسلام، فهؤلاء الثلاثة والشاعر ينتمون

إلى مرجعية فلسفية، مرجعية فكرية، مستندة على العقيدة الإسلامية، بأشكال متقاربة أو متفاوتة بحسب طبيعة المرحلة، فجميع الثلاثة الذين ترجموا الخيام هنا هم شعراء عرب عاشوا في القرن العشرين.

بينما عاش الخيام في القرن الحادي عشر، وتفصل بينهم كما يلاحظ مسافة زمانية كبيرة.

غير أنها لم تتمكن من فصم عرى البعد الفكري الديني، لذلك يمكن استلهام أثر الروح الإسلامية في النص المترجم ابتداءً وما ينعكس فيه من ميتيولوجيا فارسية، لم تكن لتتشز عن الذوق إثر التلقي.

مع أن الكل مجتمع ولكل ثقافة مجموعة من أنماط الخطاب التي يمكن تحديدها، لكن هذا لا يعني أن كل خطاب يظل فردياً ولا يتعادل مع أي خطاب آخر. (6)

والذي يميز الشعر في ذاته هو ما يميز جميع الفنون، وهو تمثيل المطلق أو العالمي فيما هو خاص. (7)

وهو الذي يجري عندما تنقل رباعيات الخيام إلى العربية مع جميع ما تفتقده من خواصها اللسانية وجميع ما يجري بحقها من تحوير أو تبديل أو خيانة أحياناً، لكنها تستمر في نقل الشعرية الفارسية، خصوصيتها، تراثها، حركة الوميض الذي يشع في ذات الصورة، ما يشحن داخل الفكرة من تصور للكون، للحياة، للنفس بما هي تماهي بينهما بحسب ما يطالعنا به الخيام في معظم مراحل الحركة المتقاطرة داخل الرباعيات، فالكاتب بحسب جاكوبسون، يقدم لنا رؤيته الخاصة للعالم وإدراكه الخاص للواقع الذي يريد أن يصوره أو يبعثه في كتاباته فضلاً عن أنه يتحدث بلسانه هو، بطريقة مباشرة وغير مباشرة، ويعبر عن مشاعره هو، وردود أفعاله وانفعالاته وتتوقف قوة العمل الأدبي الذي يقدمه، كما تتوقف وحدته على تماسك انطباعاته الذاتية، ومن ثم، يمكن أن نقول إن الوظيفة التعبيرية للغة تحتل المكان الأول في العمل الأدبي. (8)

ولعل الذي تحدثه آفاق الرباعيات بالقارئ العربي، من اهتزاز واندغام ولذة، يقدمانها وكانا تعبيراً شعرياً عربياً، بمعنى أن الشعرية الفارسية المبنية على أنظمة تحكم آلياتها، تقارب أكثر ما تقارب الحس العربي الإسلامي بالدرجة الأولى في معادلة يصعب وصفها بالغيرية، مع احتلالها التام للغيرية، سوى بالروابط بين شكل الحرف أو الينبوع الإيديولوجي، وقد يكون بهذا الشكل أو ذاك، سبباً مباشراً في التأثير القوي الذي تحدثه هذه الشعرية لدى القارئ العربي .

. قدرة الترجمة على الاندغام بروح النص، وإن كانت من شعراء كبار، هي قدرة محدودة جداً وسطحية.

ما يمكن أن نطلق عليه الاندغام في ماهية الينبوع الفلسفي لروح النص بلغته الأصلية. ولننظر هنا إلى هذه المقارنة بين النص الذي ترجمه مصطفى وهبي التل الشاعر الأردني نثراً، وبين النص الذي ترجمه أحمد رامي الشاعر المصري شعراً.

والنص بلغته الأصلية هو: (9)

دركاَه كوزد كَرى كردم راي

درله جرخ ديدم استاده بياي

ميكر دلير كوره رداسته وناي

أزكلة بادشاه وزدست كَداي

وترجمة مصطفى وهبي التل:

أبصرت خزافاً

يضع للخوابي والأباريق عرى وبلابل

من رؤوس الملوك ومفاصل المكدين

لم يترجم الشطر الثاني وهو (منتصباً خلف آلته)

رأيت خزافاً رحاه تدور   يجد في صوغ دنان الخمور

كأنه يخلط في طينها جمجمة الشاه بساق الفقير

ويسعنا أيضاً أن نورد ترجمة أحمد الصافي النجفي:

مررت بمعمل الخزاف يوماً وكان يجد في العمل الخطير

ويصنع للجرار عرى ثراها يد الشحاذ أو رأس الأمير

يتعين علينا أن نذعن هنا أمام هذه النقولات الثلاثة للنص بما يلي:

أولاً: مهما بلغت مقدرة الشاعر العربي على نقل الحالة والصورة إلى لغته، فإنه أخفق بشكل لافت في نقل الروح مع ما مارسه من استحضار وتعب في سياق صناعة الوزن من جهة، وفي سياق التوتر الذي يحدثه النص الأصلي من جهة أخرى، مع الاعتراف بأن الترجمة النثرية أيضاً، لم تتمكن من إيجاد معادل عربي يجعل الاندغام اللساني أكثر يسراً مع ما عولنا عليه في البدء من المرتكزات العقائدية التي يشترك فيها تيارا الإبداع والترجمة.

وقد أظهرت الفكرة الواحدة، ذاك المتسع من تعدد المعاني الذي يحتمل النص، مما يدل على غنى العمل الأدبي هذا، لأنه كلما كان غنياً أكثر، تعددت معانيه وتفسيراته، واختلف باختلاف قرائه، وهو بذلك على عكس النص العلمي أو الذي لا يحتمل إلا معنى محدداً وتفسيراً محدداً، فهناك لكل كلمة معنى يسحبها إليه، الأمر الذي يجعل الترجمة أكثر وفاء وقرباً، بينما هنا ظهر ما لاحظنا من تعدد المعاني.

بذلك نقول إن قدرة القراءة أي الترجمة على الاندغام بروح النص وإن كانت من شعراء كبار، هي قدرة محدودة جداً وسطحية مع ما تشع فيها من ملكات شعرية خاصة بالشاعر الذي نظمها، وليست كفيلة بالنص الأصلي، أي بشعرية المبدع الأم.

. مع انتقال الخيام إلى مصاف الشعراء العالميين تكون مسألة الزمن في منأى عن البحث لأن الأدب الرفيع يتخطى حاجز الزمان.

ماهية الصورة بين ترجمتين وتقلباتها في الحال والزمان:

يمكن أن نستمد هنا من المتحولة التالية مادة تساندنا في تناول هذا موضوع، يرى (جاك فلامون) أن لغة النص الأدبي ليست مجرد وسيلة لتوصيل مضمون ما بل هي غاية في ذاتها، والشكل في العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من المضمون، لأن الشعر والنثر الفني يهدفان إلى إثارة انفعال المتلقي أكثر مما يهدفان إلى تعليمة (10)

وتكمن ميزة هذه الغاية في قدرة اللغة ذاتها على الإنصات لحالة الشاعر، ويبدو أن الخيام أكبر من اللغة بالمعنى الاختراعي نقصد بما هي أداة، وأكبر أيضاً من الفكرة التي يسعى جاهداً أن يكشفها، فلا تمكن من الإحاطة بها المفردات، لذلك نجده يلح في أكثر من موضع على تثبيتها، وبالذات تلك الفكرة التي يعانيها، حول معنى الوجود، والعلاقة بين التراب والإنسان، وما أنشأه من علاقة خاصة مع خمرته، وهي خمرة الصوفي الشهيرة، والتي يصعب اعتبارها خمرة المعصية التي نهى الله المسلمَ عنها، إنما تلك الخمرة التي يتناولها العارفون ويجدر أن نوضح هذا الأمر هنا إيضاحاً حاسماً يقدمه لنا الإمام الخميني قدس سره فقد أورد في أشعاره الكثير من ذكر الكأس والراح والطلا من مسميات الخمر المشهورة، وهذا مقطع من أحد أشعاره يقول:

افتح الدن أمام السكارى

تخلّ عن عشاق الأهواء

وكالطفل الصبور في الكتّاب

تقبل مني رمز السكر (11)

ويوضح أن السكارى هم أهل العرفان الذين سكروا بخمرة الحب الإلهي، ولقد عبر أرباب العرفان عن الاستغراق في الحب، المتأتي عن الكشف والإلهام والوجد بتعبير (السكر) وبتعابير

مشابهة، ظاهرها مناقض للشريعة وأحكامها، بينما هم يقصدون منها معاني عشقية روحية سامية، وله أيضاً:

ارفع الكأس ثم اقرأ همساً

على المعوزين والشاربين حتى السكر. (12)

يا نقطة عطف سر الوجود

أنا السكران من قدح خمرتي الصافية

أنا في عصبة العشاق السكارى

متخلياً عن الدنيا كلها بكأس

في خلوة الشاربين الحزانى القلوب

ويصرخ من العشق ومن السكر.

كان هذا ضرورة لإيضاح الاستغراق في استخدام مفردات تدل على أن الشاعر لا يعني الخمر التي هي إحدى الكبائر، في حين يستخدمها المتصوف كما أشار الخميني قدس سره وهو من كبار علماء المسلمين الذين جاد بهم القرن العشرون.

وفي متابعة مسألة الصورة، قلنا إن اللغة الشعرية بذاتها غاية، فعند نقلها إلى صورة، أي عندما تحمل بين عناصرها صورة يجسدها الشاعر، معبراً فيها عن ذاته، فإن المتلقي ينحدر أمامها لالتقاطها مع ما يجذبه من جمال كامن في مفاصلها وبالتالي فإن نسق التوتر يرسم في نفسه الحالة التي أرغمها الشاعر على الظهور بالمقدرة والموهبة التي يتمتع بها، فكيف إذا نقلت عبر الترجمة إلى لغة أخرى؟

لعل قدرة النجفي، ورامي، والتل، لا تقل عبقرية عن قدرة الخيام، في التقاط الحالة، مع الأخذ بالاعتبار الدقيق أن الخيام هو الذي أبدع ذاك المقدار الواسع الذي فتح أمامهم أي المترجمين أبواب الولوج إلى عوالمه فتمكن كل منهم من تجسيد المقدار الذي استدعاه، عبر صور وإن بدت أقل كفاءة من الصورة الأصل، غير أنها عالجت الصورة بروحية شفافة زرعت في لب المتلقي العربي تلك الخميرة التي أوجدت الخيام نفسه، نقرأ هذه الترجمات:

في مقابل النص الفارسي الأصلي هذا:

صياد أزل كله دانه در دام نهاد

صيدي بكرفت وآدمش نام نهاد

هرنيك وبدى كه ميرود در عالم

أو ميكند وبهانه برعام نهاد

نقله عن الفارسية: أحمد الصافي النجفي، بهذا الشكل إلى العربية:

صياد ذا الدهر ألقى الحب في شرك

فصاد صيدا وقد سماه إنسانا

فكل خير وشر منه قد نشأا

وراح يعزو لهذا الخلق عصيانا

ونقله عن الإنكليزية إلى العربية: أحمد رامي، بهذا الشكل:

نصبت في الدنيا شراك الهوى

وقلت أجزي كل قلب غوى

أتنصب الفخ لصيدي وإن

وقعت فيه قلت عاص هوى

في هذه الرباعية، ثمة فوارق بيّنه بين ترجمتي كل من رامي، والنجفي، ونتساءل (مع أن كلا الشاعرين يمثلان رموزاً شعرية عربية ولهما الباع الطويل في حركة القصيدة في القرن الماضي، كيف لم يلتقطا الموجة الخيامية التقاطا متساوياً، بحيث تنطبع في ذهنيهما معاً الحالة التي خلقت الصورة واستدعت بعد ذلك المفردات الملائمة لها؟

إن في هذا السؤال، جوهر العملية، فالترجمة أولاً عن توالي اللغات، تفيد انتقال النص من فضاء إلى آخر، ثم تعود به إلى ثالث أيضاً.

فالترجمة عن الإنكليزية إلى العربية قد

– رامي والنجفي يمثلان رموزاً شعرية عربية ولهما باع طويل في حركة القصيدة.

أحدثت جديداً للنص من جهة رغم أنها عركته بلسان آخر، ومن جهة ثانية قيدت المترجم بلسان ليس محايداً بالضرورة.

وقد تعنينا الروح المنتشرة في النص هنا، أكثر مما تعنينا المفردة مع أن المفردة بذاتها في نص الخيام، تشكل هاجساً له.

ونعلم جيداً أنه لو ترجم الخيام الآن على يد شاعر عربي كبير آخر غير النجفي، لجاء بمفردات مغايرة، وإن نقلها مباشرة عن الفارسية، وكان بها ضليعاً مثل النجفي.

- الترجمة تفيد انتقال النص من فضاء إلى آخر ثم تعود به إلى ثالث.

لكن ميزة نقل النص عند النجفي عن الخيام، قد تكمن في توسيع دائرة الصورة أكثر، وشد الأواصر بين أطرافها، ويعزى هذا كما نرى إلى قرب الفارسية من العربية بما لا يقاس مع الإنكليزية.

وثمة ترجمة نثرية قام بها شاعر أردني كبير أيضاً هو مصطفى وهبي التل، مما أضاف رونقاً جديداً لانتقال شاعرية الخيام إلى العربية عن طريق ترجمة نصه بروح شعرية بغير التزام الوزن والقافية، وهي لفتة فائقة الأهمية يجدر أن نستطلعها أيضاً وهي الآتي:

لقد نصب صياد الأزل حبائله ومدّ شراكه (13)
واقتنص شيئاً سماه (إنسانا)
الصياد يتصرف بخير العالم وشره
والقنيصة تغص بحنظل هذا التصرف *

وقد نقلها الشاعر مصطفى وهبي التل من الفارسية إلى العربية دون توسط لغة ثالثة، كذلك نقلها خالية من الوزن والقافية وهو يقصد إعطاءها صفة شعرية بدون زجها في القالب الناجز للشعر العربي، ويسعنا هنا أن نقول إنه مدها بإمكاناته الشعرية فامتازت بجديد لم يكن لدى الشاعرين المتقدمين ذكرا.

وفي نقله المعتمد هنا على الصورة والفكر اكتفى باستدعاء المفردات التي واتته بما ينسجم مع شعرية الحالة، منتبهاً بشكل لافت إلى الأهمية العضوية التي تلعبها أنظمة اللغة في الشعر، مضافاً إلى ذلك فهمه لدور الوزن والتنغيم الخاص بلسان الشاعر عمر الخيام.

نماذج من ترجمات، الخيام، النجفي، التل:

نأخذ هنا هذه النماذج لإفساح المجال أمام قراءة الفارق بين كل منهم من الآخر.

رباعية ترجمها النجفي: (14)

بدا الصبح وانشق جيب الظلام
فقم ودع الهم واحس المدام
فكم صياح سيبدو لنا
ونحن نيام ببطن الرغام

وقد ترجم رامي هذه الرباعية على الشكل التالي:

قد فرق البدر ستار الظلام. (15)
فاغنم صفا الوقت وهات المدام
واطرب فإن البدر من بعدنا
يسري علينا في طباق الرغام

كذلك نقلها إلى العربية مصطفى وهبي التل على الشكل التالي:

مزق نور القمر رداء الظلام (16)
فلتعكف على كؤوس السلاف في هذه الساعة
فقد لا نظفر بمثلها غدا
ولنطرب وننتشي قبل ما يمطرنا هذا البدر وابلا من أشعته

الترجمة الأصح للشطرين الأخيرين هي:

أهنا وأعلم أن القمر سيشع كثيراً على قبورنا واحداً واحداً.

ترجمة رباعية ثانية، تتحدث عن الخزاف: (أحمد رامي):

رأيت خزافاً رحاه تدور (17)

يجد في صوغ دنان الخمور

كأنه يخلط في طينها

جمجمة الشاه بساق الفقير

الرباعيــة نفســها ترجمــة: أحمــد الصــافي النجفي:

مررت بمعمل الخزاف يوماً (18)

وكان يجد في العمل الخطير

ويصنع للجرار عرى ثراها

يد الشحاذ أو رأس الأمير

الرباعية بترجمة: التل:

أمس أبصرت الخزاف في حانوته (19)

قائماً على رجليه

يضع للأباريق والخوابي التي بيده عرى وأنابيب

من رؤوس الملوك ومفاصل المتسولين

النص باللغة الفارسية:

دركاكه كوزه كري كردم راي

دربله جرخ دبدم استاده بياي

ميكرد دلير كوزه رداسته وناي

أزكله بادشاه وزدست كداي

ونورد أيضاً هنا رباعية بالترجمات الثلاث تدور حول حقيقة الفخار الذي تصنع منه الجرار وقد آمن الخيام بأنها من أجساد الناس كإيمان المعري، وهو في غير مكان يصدر على أن هذه الأجساد من ذات هذا التراب وأن هذا التراب يحمل ملامح وأجساد الآباء والأجداد.

النص باللغة الفارسية:

دركاركه كوزه كرى بودم دوش

ديدم دو هزار كويا وخموش

هريك به زبان حال بامن كفتند

كوكوزه كر وكوزه خمر وكوزه فروش؟

ترجمة النص شعراً عن الفارسية لأحمد الصافي النجفي: (20)

شاهدت ألفي جرة في معمل

تدعو ولم تفتح بنطق فاها

فإذا بإحداها تنادي أين من

صنع الجرار وباعها وشراها

وقد ترجمها أحمد رامي عن الإنكليزية إلى العربية بالشكل الآتي: (21)

رأيت صفا من دنان سرى

ما بينها همس حديث جرى

كأنها تسأل: أين الذي

قد صاغنا أو باعنا واشترى

ونورد أخيراً الترجمة النثرية لمصطفى وهبي التل وهي منقولة عن الفارسية مباشرة: (22)

أمس أبصرت في حانوت الخزاف

مئات الأباريق صامتة في الظاهر، ناطقة في الباطن

تحدث بعضها وتقول (أو لسان حالها يقول)

أين هو صانع الخزف، وأين هو بائعه، ومن هو مشتريه؟

تشكلت لدينا الآن صورة عن الفوارق التي نجمت عن هذه الترجمات خلال المختارات التي عرضنا لها، وبالطبع أن المتابعة الكاملة لهذا العمل تحتاج إلى مساحة أطول، لإيراد الترجمات الثلاث وإجراء المقارنة عليها إنما نكتفي بهذا لطبيعة البحث.

تجلي الشعرية الفارسية بجلباب النص المنقول إلى العربية:

– الترجمات المتعددة تجسد ظهوراً لفلسفة الخيام.

إذا تجولنا بين هذه الترجمات، نجد أنها تجسد ظهوراً واضحاً لفلسفة الشاعر الأصلي للنص، أي لم تكتف بنقل المفردات نقلاً حرفياً، ولا حتى بالتحرك في أجواء الحالة (بما اشتملت عليه من تصوير، وإيقاع، وتوتر)

إنما راحت تلتقط صوراً رآها الخيام، بعد

– تناويت الترجمات المتعددة في تناول الصور رغم الصعوبة في

نحو من تسعة قرون ونيف، وهذا مثار حيوية الروح التي تشرق داخل النص فقد جاءت كل واحدة من الترجمات، معبرة بطريقة مغايرة للأخرى، من حيث استخدام المفردات، وتوسيع إطراف الصورة ضمن أجواء الفكرة، هذه الأجواء التي تكررت بألوان لحين متعددة، دارت في الفلك الفلسفي الذي اشتقه الخيام ولداته من شعراء يشبهونه في الرؤيا الكونية الفلسفية، وإذا كانت الخمرة أحد أهم محاور الخيام، والتي أبدى تعلقاً وولهاً كبيرين بها، حتى رغب في أن يغسل ويلتحد أيضاً بها بعد موته بحسب ما تلح عليه توترات الفكرة، فتتكرر مراراً، مع ما يستقرأ من تمايز واضح بين الترجمات، لكنه استطاع بفعل الروح التي تمتع بها الشعراء الذين نقلوه إلى العربية أن يعطيها بعدا أقصى، صبغ موهبة هؤلاء الشعراء بصباغه حتى الرمق الأخير من الترجمة، هذا التمايز أيضاً قد فتح للرباعيات آفاقاً جديدة تجلت في الشعرية الفارسية بلباس عربي وهي تتناوب في تناول الصور مع ما عانته من صعوبات في إيجاد معادل لغوي، مفردة في مقابل مفردة، وجملة في مقابل جملة، وآخر صوتي يسعى نحو تنغيم يدخل في الذائقة العربية، نوعاً خاصاً من التلقي، عرفته على صعيد الشعر والنثر والغناء أيضاً **.

بين العرفان والتصوف:

ربما لا يجد المهتم صعوبة إذا أراد أن يبحث في معجم الشعراء الصوفيين والعرفاء، عن المراد الحقيقي من استخدام كلمة (الخمر) ومرادفاتها والحالات الناجمة عن تناولها وهي تجمل ضمناً مفهوم السكر الذي بحثناه إثر استقراء السكر عند الإمام الخميني ومعناها عند المتصوفة جميعاً كذلك عند العرفاء وهي ظاهرة عند الخيام.

وكل من ترجم للخيام، لاشك يدرج نفسه تحت هذا الفهم فالعارفون المتصوفة، يقولون بالعشق الذي يوصل المحب إلى حال السكر، وإن الخمرة إلهية، وأنها ترفع الإنسان إلى درجة المعرفة العيانية وهي الحالة التي يتناولها في أكثر مواضع الرباعيات ذاك العلم الإسلامي الكبير (الخيام)، ويخرج فيها كل من عمل على ترجمة أشعاره، فلا يقنع بعد ذلك إلا بالتدرج في الحالات الانفعالية التي تخلقها توترات النص الخيامي وقد بدت واضحة لدى النجفي ورامي عبر تقديمها للترجمات ***

لكن الحالة هذه لا يمكن أن نقول أنها لبست المترجمين الذين نتناولهم تماماً، إنما أثرت بشكل أو بآخر بالطريق التي بدت عليها تعاملاتهم مع الصور والأفكار، فقد حاول كل منهم أن يتقمص ذات الخيام، كي يأتي على مطابقاته اللغوية من خلال الحالة النفسية التي يتوقع أنه عاينها، وبالجملة فإن القول بامتياز واحد عن الآخر في الترجمة لا يخلو من جرأة وإجحاف بحق أحد ممن ترجم، إنما يمكن أن نلتقط الخيوط التالية:

*أثرت ترجمة رامي في الانتشار بين أوساط العرب مع ما حملته من تدفق ومرونة وساعدها في ذلك أكثر أن تناولتها أم كلثوم فصار انطباع الخيام شعبياً، له الأثر البليغ من خلال اجتماع هذه العناصر وقد حملت ترجمة أحمد رامي أحاسيس داعبت الذائقة العربية برقة وشفافية، أكثر مما أثارت ترجمة النجفي، مع أن ترجمة النجفي تحظى بتنويعات لا تقل أهمية وبراعة عن نقل روح النص، وتجليات الشعرية الفارسية بلبوسها العربي (الصورة) و(الفكرة) والذات أيضاً.

*وأما ترجمة التل النثرية، فهي ترقى إلى مصاف الإبداع أيضاً حيث تمتعت بنغمة داخلية رفيعة أيقظت جانباً هاماً من جوانب التوتر الخاص الذي تحمله عناصر الإبداع، فأتت بترجمته النثرية تحتضن غنى الروح بما باحت به

من قدرة على إيقاظ الأثر الناشب بين الأدبين العربي والفارسي، وهي تتمتع بخفايا تحتاج إلى دراسة مستقلة ووافية، يمكن أن تتفرد بعناصرها موازين خاصة مغايرة لما يجري على الموزون من الشعر.

مع انتقال الخيام إلى مصاف الشعراء العالميين تكون مسألة الزمن في منآى عن البحث، لأن الأدب الرفيع يتخطى حاجز الزمان، كمثل ما تخطى حاجز المكان، مع أن الزمن والبيئة قد يؤثران في عملية الترجمة ويخضعانها أحياناً لأنظمة تحكم حركة النص، إنما يحافظان رغم ما يحملان من سلبية على المعاني وأن انحصر إلى حد كبير من خلال تحديد أشكالها.

ولنحاول الآن أن نخرج من الترجمات ونعود إلى أفكار الخيام وآرائه وفلسفته، موضوع الخمرة ورمزيتها أمر يسير نظراً لأن الخمرة مصطلح استعمله الصوفيون وغدا مفهوماً لكن حين قول الخيام على سبيل المثال:

(نحن ألا عيب أطفال والفلك هو اللاعب بنا وإن ذلك حقيقة لا مجازاً فقد لعبنا مدة في ساحة الوجود ثم ذهبنا إلى صندوق العدم واحداً واحداً)

أوابالفارسية:

ما لعبتكا نيم وفلك لعبباز

أز روي حقيقتي نه أز روي مجاز

بازيجه كنان بديم برنطع وجود

رفتيم بصندوق عدم يك يك باز (23)

أو حين تقول: (صاح قبل أن تهجم عليك الغموم بياتاً مرهم يأتوك بالخمر الوردية أيها الغافل الجاهل لست ذهباً فإذا واروك التراب أخرجوك مرة أخرى)

أو بالفارسية:

زآن بيش كه غمهات شبيخون آرند

فرماي كه تا بادة كلكون آرند

تو زرنة أي غافل نادان كه ترا

درخاك نهند وباز بيرون آرند

ألا يدل أنه غير مؤمن بالحشر والقيامة والحساب؟

لكن يمكن أن نقول أنه غير مؤمن بحشر الأجساد لكنه قد يكون مؤمناً بالحشر لكن الأرواح فقط (24) المهم أن هذا الشخص الإشكالي أعني عمر الخيام كان عظيماً بمقاييس الإبداع البشري وقد ملأ الدنيا وشغل الناس.

كان ولا يزال... مثل كل الخيام يشغل الناس حياً وميتاً وبعد قرون وقرون؟؟؟

❐

– حملت ترجمة رامي للرباعيات أحاسيس داعبت الذائقة العربية برقةٍ وشفافية.

(1) راجع كتابنا جدلية النفس والشعر عند العرب 2000 م دمشق.

(2) ذكر معظم المؤرخين العرب عمر الخيام مع لمحة عن حياته نذكر منهم القزويني (آثار البلاد وأخبار العباد) وابن الأثير الكامل في التاريخ وفضل الله جامع التواريخ إضافة إلى التراجم والأعلام.

(3) أحمد حامد الصراف، عمر الخيام، بغداد 1949

(4) انظر على سبيل المثال جان دليل Jean Ddelisle

Analyse du discours comme methode detraduct on. Editions del. Univer sitqed. Ottawa. 1984. P. 21,,L,, etss

(5) أدونيس في الشعرية، ضمن قضايا الشعر العربي المعاصر، تونس المنظمة العربية للثقافة والعلوم 1988 ص 212

(6) د. صلاح فاضل، بلاغة الخطاب وعلم النفس وعلم النص، عالم المعرفة ع 64، ص 54 آب 1992

(7) م ن، ص 56

(8) جان دليل، المرجع السابق P. 21

(9) رباعيات الخيام، ترجمة مصطفى التل، ت: يوسف بكار، دار الجيل بيروت 1990، ص 94

(10) جاك فلامون

ecrire et traduire sur lavoie de la cratie nottawwa Canada. Eduvermillon 1983. P. 115 etss

(11) (12) (13) (14)، ....الـخ النصوص مأخوذة من ديوان أحمد رامي، ترجمة الصافي النجفي، ترجمة مصطفى وهبي التل.

*(الترجمة الدقيقة لشطري الرباعية الأخيرين هي:

هو الذي يفعل الحسن والقبيح في العالم وينحني على الناس باللائمة)

**أدت المطربة العربية الكبيرة (أم كلثوم) الرباعيات أداء أضاف إلى انتشارها النوعي، انتشاراً كمياً قد لا تكون لافتة عند أي شعب آخر.

***بصدد هذا الأمر، يمكن الرجوع إلى مقدمات الترجمات لدى الشعراء الذين ترجموا الخيام موضوع دراستنا

(23) يمكن التوسع الرجوع إلى كتاب عمر الخيام (العراق، بغداد 949)

(24) أن دراسة هذا الأمر ستكون المحور قادم إن شاء الله

*وأخيراً اعتذر للقارئ الكريم بعض الأخطاء الفارسية التي ربما تكون وردت في النص لعدم تمكني حتى الآن من هذه اللغة الشرقية المشرقة.

❒❒❒

التقاطبية الأندلسية
(نحو فهمٍ لطبيعةِ الهويةِ الأندلسيّة)

د.لؤي علي خليل

تُشيرُ صُحف دارسي الأدب الأندلسي ومن في حُكمهم إلى وجود ملامح لثُنائيّةٍ في ذهن الأندلسي، قطباها الأندلس والمشرق؛ وذلك كأنْ يوصَف الأندلسيُّ بأنَّ عينَه على المشرق وعينَه الأخرى على كينونته الزائدة على مشرقيّته، أو أن يُكتفى بالتساؤل عن كيفيّة معالجة المفارقة في كون الفرد في شبه الجزيرة الإيبيرية أندلسياً مشرقياً في آن واحد(1). وإذا كان الأمر كذلك فإنه يبدو من المفيد الخروج بهذا المفهوم من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل.

. تشير صحف دارسي الأدب الأندلسي، ومن في حكمهم، إلى وجود ملامح لثنائية في ذهن الأندلسي، قطباها الأندلس، والمشرق.

وفي سبيل دراسة تلك الثنائية استعرنا مفهوم (التقاطبية) مِن كتابٍ لحسن بحراوي عن بنية الشكل الروائي(2)؛ لقدرةِ هذا المفهوم على فضِّ كثيرٍ من النزاعات، وحلِّ ما لغز منها، لأنه ليس قاصراً على دراسة المكان في الرواية، بل أداة تُستخدم كلّما احتيجَت. وإذا كان يُعين على فهم العلاقات بين عناصر الفضاء الروائي، فهو أيضاً قادرٌ على أن يمارس دوراً لا يقل أهمية عن ذلك؛ لأنه يحقق النظر إلى الحياة في الأندلس في صيرورتها الحركية لا في سكونها الخالي من الحياة، ففي المجتمع الأندلسي لا يمكن عزل الفرد عن إحساسه بسطوة المشرق؛ إذ لم يكن هذا الفرد قادراً على رسم ملامحه الخاصة . في أغلب الأحيان . بمعزلٍ عما هو عليه الأمر في المشرق، فكانت عينه على المشرق في أغلب مفردات حياته، يحتذيه حيناً، ويتمرّد عليه حيناً آخر، وبهذا كان المشرق بمنزلة الحافز المحرِّك لكثير من أفعال الأندلسي؛ فهو إن ألَّف كتاباً فإنما يؤلفه ليناظر به أهل المشرق أو ليفخر عليهم به. يقول أبو الوليد الحِمْيَري في مقدمة كتابه (البديع في وصف الربيع)، إن "أهل المشرق على تأليفهم لأشعارهم، وتثقيفهم لأخبارهم مذ تكلّمت العرب بكلامها، وشغلت بنثرها ونظامها إلى هلمّ جرّا، لا يجدون لأنفسهم من التشبيهات في هذه الموصوفات ما وجدته لأهل بلدي على كثرة ما سقط منها عن يدي بالغفلة التي ذكرتها عنها، وقلّة التهمُّم بها، وعلى قرب عهد الأندلس بمنتحلي الإسلام، فكيف بمنتخلي الكلام، ولو تأخروا عن إدراك المشرقيين في كل نحو وغرض، وتقهقروا عن لحاقهم في كل جوهر وعَرَض لكانوا أحقّاء بالتأخر، وأحرياء بالتقهقر. فكيف يُرى فضلهم وقد سُبقوا في أحسن المعاني مُجتلىً وأطيبها مُجتنىً، وهو الباب الذي تضمّنه هذا الكتاب، فلهم فيه من الاختراع الفائق، والابتداع الرائق وحسن التمثيل والتشبيه مالا يقوم أولئك مقامهم فيه"(3).

فـأبو الوليـد مـا كتـب الـذي كتبـه إلا وعينـه على المشرق، ولولا ذلك ربّما ما خرج كتابه إلى النـور. وهـذا الفـتح بـن خاقـان يقـول عـن كتابـه: "وسمّيتها: (مطمح الأنفس ومسرح التأنس في مُلَح أهل الأندلس)، وأبقيتها لـذوي الآداب ذكراً ولأهل الإحسـان فخـراً، يسـاجلون بهـا أهـل العـراق، ويحاسـنون بمحاسـنها الشـمس عنـد الإشـراق"(4). وجلي هنا أن الفتح بن خاقان يضع في ذهنه . وهو في سبيله إلى تأليف كتابه . مساجلةَ أهل المشرق به.

إذن، لا يوجد استقلال في كثير من سلوك الأندلسي، وهذا ما أشار إليه ابن بسام في ذخيرته حين رأى "أن أهل هذا الأفق أَبَوْا إلا متابعة أهل المشـرق، يرجعـون إلـى أخبـارهم المعتـادة رجـوع الحـديث إلـى قتـادة، حتـى لـو نعـق بتلـك الآفـاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب لَجَثْوا على هذا صنماً، وتَلَوْا ذلك كتاباً محكماً، وأخبارهم البـاهرة وأشـعارهم السـائرة مرمـى القصـيّة ومُنـاخ الرذيَّـة، لا يعمـر بهـا جنـان ولا خلـد، ولا يصـرَّف فيها لسان ولا يد"(5). وليبعد ابن بسام عن نفسه ما قد يُتّهم به من تحيّز إلى الأندلس أو رغبة عن المشـرق، يُحيـل الأمـر إلـى مشـكلة الصـراع بـين الجديد والقديم محـاولاً أن يُعلّل منطقيـة مـا يـدعو إليـه مـن انصـراف إلـى الـذات الأندلسـية فـي مـا تقدّمه من جديد؛ لأن للجديد طلاوة افتقدها القديم من كثرة تعاوره على الألسنة(6).

. كان المشرق بمنزلة الحافز المحرك لكثير من أفعال الأندلسي؛ فهو إن ألَّف كتاباً فإنما يؤلفه ليناظر به أهل المشرق، أو ليفخر عليهم به.

ولم يتوقف الأمر عند حد تأليف الكتب، بل تجاوزه إلى مظاهر السلوك الاجتماعي بين عامة الناس وخاصتهم، وإلى نُظُم الحكم أيضاً كإعلان الخلافة الأموية مقابلاً للخلافة العباسية.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في (المُعْجب) عن عبد الرحمن بن مُقَانا الأُشْبوني أنه مدح إدريس بن يحيى المسمّى بـ(العالي) بقوله:

يـــابني أحمـــدَ يـــا خيـــرَ الـــورى

لأَبـــيكُم كـــانَ وفـــدُ المســـلمينْ

نَـــزَلَ الـــوحيُ عليـــه فـــاحْتَبَى

فــي الــدُّجى فَـوْقَهُمُ الـروحُ الأمـينْ

خُلِقُـــوا مـــن مـــاءِ عَـــدْلٍ وتُقَـــى

وجَميــعُ النــاسِ مــن مــاءٍ وطــينْ

انظُرونـــا نَقْتَـــبِس مِـــنْ نُـــوركمْ

إنَّـــهُ مـــن نـــورِ ربِّ العـــالمينْ(7).

وكان من عادة الشعراء أن تمدحه من وراء حجاب تقليداً لطريقة بني العباس في المشرق، فعندما بلـغ الشـاعر قولـه (انظرونـا نقتـبس مـن نوركم) أمر إدريس حاجبه بكشف الحجاب. وهذا التقليد يدل على مبلغ تأثرهم بالمشارقة.

فلم يستطع الأندلسي، غالباً، أن يكون هو ذاتـه؛ لأنـه يستند فـي جلِّ مـا يفعلـه علـى ركيزة تُحدِّد لـه سـابقاً اتجاهات حركتـه، هذه الركيزة هي التقاطبية بين الأندلس والمشرق، وما سلوك الفرد إلا نتـاج لعلاقتهمـا، ولـم يكـن ليمتلـك حريـة الفعل خارج حدود هذه التقاطبية؛ لأن كثيراً من سلوكه لـيس إلا ردود أفعـال لمـا هـو عليـه الأمـر فـي المشرق. ويختلف الأخذ بمفهوم التقاطبية مفتاحاً إلى فهم بنية السلوك الأندلسي عن القول بمحض تقليـد الأندلسـي للمشـرقي، أو بمحـض أندلسـيته ومفارقتـه لـه؛ فـالقول بالتقليد حكم قيمـة سلبي لا ينظر إلى الحياة في حركتها الطبيعية، بل يجمدها ويأخـذ منهـا مـا يشـاء بمعـزل عـن علاقاتـه بمـا حوله. على حين يبدو القول بالتقاطبية أكثر قدرة علـى فهـم الحيـاة الأندلسـية، بمـا هـي عليـه مـن حركـة؛ فهـو لـيس حكـم قيمـة، بـل حالـة وصـف مطلقـة، وهـو محاولـة لـرد السـبب إلـى المسـبب،

والعلة إلى المعلول؛ فالأندلسي لا يقلد فقط، ولا يعارض فقط، ولا يستقل بأندلسيته فقط، بل هو تجادل ذلك كله.

نشأة التقاطبية:

تكمن المشكلة الأساسية لدى الأندلسي في أنه تتوزعه طريقان، طريق تأخذ بمجامعه نحو المشرق، وطريق تسير به إلى الأندلس، فقَدَمٌ على هذه وأخرى على تلك، لا هو بقادر على أن يحيد عن هذه إلى تلك، ولا هو بقادر على العكس، وليته استطاع أن يجمع بينهما بتوافق متّزن، بل كان جمعه إلى الفوضى أقرب منه إلى الاتساق؛ فقد ظنَّهما قطبين متضادين، ولذلك حاد عن الجادة، ولو أنه ضرب صفحاً عن اعتقاده بتضادهما، ونظر إليهما على أنهما متكاملتان لنجح في جمعه، ولاستوى عوده، ولكنه لم يفعل فمال قبل أن يستوي.

فما علّة اجتماع دافعي المشرقية والأندلسية لدى الفرد الأندلسي؟

المشرقية(8):

هناك أسباب عديدة مهمة تتميز بقوة التأثير ووضوح المعالم وتجذُّر الوجود دفعت الأندلسيين إلى الإحساس بمشرقيتهم:

من ذلك أن المشرق أصلهم، وموطنهم، هم منه وإليه ينتسبون، منه ارتحلوا وإليه يحنون، وإذا صحَّ عدُّ عبد الرحمن الداخل رمزاً للأندلسيين في خوفه من العباسيين وهربه منهم وسعيه إلى منابذتهم وبحثه الدؤوب عن عزٍّ وحضارةٍ يقابلهم بهما ويعلن حياته ووجوده من خلالهما، إذا صحَّ ذلك له صحَّ أيضاً أن نعد الأبيات التي قالها في النخلة حين حنَّ إلى مرابع صباه رمزاً لصوت الحنين الدفين الذي يطَوِّفُ في صدور الأندلسيين ويبحث عن مخرج:

يانخلُ أنتِ فريدةٌ مثلي
في الأرض، نائيةٌ عن الأهل
تبكي، وهل تبكي مكمَّمةٌ
عجماءُ لم تُجبَل على جَبْلي!
ولو أنها عقِلَت، إذاً لَبَكَت
ماءَ الفُراتِ ومنبتَ النخلِ
لكنها حُرمت، وأخرجَني
بُغضي بني العباسِ عن أهلي(9).

وأنّى لرجل أن ينسى موطنه الذي نشأ فيه وشبَّ عن الطوق؟ وإن غلبه أمر على أن يهجره فإنما يحمله في صدره أينما حط عصا ترحاله، تستثيره الذكريات ويُهدهده الأمل. هذا هو عماد ما أحس به الأندلسيون تجاه المشرق؛ فهم منه ولكنهم بعيدون عنه.

ولعل هذا الحنين بدأ يفتر شيئاً فشيئاً منذ إعلان الخلافة، وراح الرجال يُنسَبون إلى أماكنهم من الأندلس كالمالَقي والسَرَقُسْطي والبَطَلْيَوْسي... الخ. بدلاً من نسبتهم إلى قبائل أو أماكن مشرقية.

وزاد من عمق هذا الإحساس أن المشرق عندهم بمثابة الهويَّة وتراث الأجداد؛ فهم إن قيل: عرب فإلى المشرق نسبتهم، وإن قيل: مسلمون فمن المشرق نشأتهم. ولا يربطهم مع المكان في الأندلس تاريخ مشترك، على حين تمتد جذور هذا التاريخ في كل ذرة من صحارى المشرق وسهوله.

ويبدو أن ما يُعرف عن إعجاب الأجيال اللاحقة بالأجيال السابقة قد أسهم في دفعهم إلى المشرقية(10)، إذ لا مستقبل بغير ماضٍ، ولا جدَّة بغيرِ قِدم؛ فاللاحق لا يستطيع أن يبدأ من فراغ، ولابد له من مُتّكأ وأساس يبدأ العمل عليه، فالحضارات تتكامل صيرورتها بحركة ماضيها

. لم يستطع الأندلسي، غالباً، أن يكون هو ذاته؛ لأنه يستند في جل ما يفعله على ركيزة تحدد له سابقاً اتجاهات حركته، هذه الركيزة هي التقاطبية بين الأندلس والمشرق.

. هناك أسباب عديدة مهمة تتميز بقوة التأثير، ووضوح المعالم، وتجذر الوجود، دفعت

الدافعة للحاضر والمستقبل. ولكي يكون المرء أميناً لانتمائه إلى أمته لابد له من ملامح مشتركة مع تراثه، تبرز هذه الملامح حين تنبض الحركة نحو المستقبل بروح الحضارة العامة تراثها وحاضرها، وبهذا التكامل تتشكل الهوية الخاصة بكل حضارة على وجه الأرض.

وبمناسبة الحديث عن الحضارات يبدو من الضروري الإشارة إلى أن المشرق هو مهد الحضارة الإسلامية، فيه خرج الرسول صلى الله عليه وسلّم، ومن خلاله انتشر الدين الإسلامي إلى أقاصي الأرض، وفيه تشكّلت الخلافة الإسلامية بخلفائها الراشدين، ومنه انطلقت الفتوحات الإسلامية، وإليه . حيث الكعبة المشرّفة . تتوجّه كل يوم أرواح المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، فهو، إذن، قبلة المصلّين، ومنبع الدين، ومحل الأماكن المقدَّسة التي يؤمها المسلمون طلباً للحج. ولم يتوقف الأمر عند ذلك الحد فقط، بل كان المشرق أيضاً منبع الثقافة، ولذلك كثرت رحلتهم إليه؛ فمن الشرف عندهم أن يروي أحدهم عن شيوخ حواضر المشرق(11).

ولا يكون الشاعر شاعراً، إلا إذا قورن بصنوه في المشرق، فإذا جاء بما يعدله أو يفوقه كان له حق الريادة بين أهله، وإذا لم يستطع أن يفعل فلن يجد أذناً مصغية أو اعترافاً بحق. ولقد جرَّ هذا الأمر على الشعراء أذىً كبيراً؛ فلم يكن لِيَعْتَرَف بفضلهم أو سبقهم؛ لأن الخاصة مقتنعون قبل العامة بأن الفضل يكاد يكون لأهل المشرق دون غيرهم، وكل من سواهم متطفّل على مائدتهم، غريب عنها، ولذلك كثرت معارضتهم لشعراء المشرق(12). وقد لخّص ابن حزم هذه المعاناة في رسالته عن فضل الأندلس، فقال: "إنها [الأندلس] خُصَّت من حسد أهلها للعالِم الظاهر فيهم الماهر منهم، واستقلالهم كثيراً ما يأتي به، واستهجانهم حسناته، وتتبُّعهم سقطاته وعثراته، واكثر ذلك مدّة حياته، بأضعاف مافي سائر البلاد"(13). على أنه يجب ألا يغيب عن البال أن كلام ابن حزم هذا يحمل من الخصوصية الشيء الكثير؛ إذ للمحنة التي عصفت به آثار واضحة في أسطره، ولكنها تبقى دليلاً على موقف الأندلسيين من أدبائهم وعلمائهم في فترة من الفترات(14). وعلى موقفهم من المشرق وتقديسهم لثقافته وعلمائه. وقد رأى أحد الباحثين أن نظرة التقديس التي ينظر بها أهل الأندلس والمغرب إلى الشرق حقيقةٌ كانت وما تزال حتى اليوم، وسببها أنهم يرون المشرق نبعهم الأصيل، وماهم إلا فروعه في الثقافة واللغة خاصة.(15).

وهذا الحديث يقود إلى الكلام على اللغة العربية التي يعد المشرق منبعاً لها؛ فالأعرابُ الذين يُستشهد بكلامهم إنما هم من بواديه، وكتب اللغة البلاغية والنحوية إنما هي منه، وعليها تتلمذ الأندلسيون، مثل (الكتاب) لسيبويه، أو كتب الكسائي(16). ولقد غالى بعضهم في حديثه عن اللغة العربية في الأندلس حين وصفها بالبداوة، والخيال، وجزالة العبارة، وسلامة التركيب والإعراب، وفخامة الألفاظ، والجرس وحلاوة الموسيقا، وأنها ما داخلها الضعف ولا شابها دخيل أو عجمة، بحجة أن الذين هاجروا إليها كانوا بداة غيورين على اللغة(17). فهذا الكلام يخالف ما ذكره المقرّي نقلاً عن ابن سعيد في (المغرب) حين قال: "كلام أهل الأندلس الشائع في الخواص والعوام كثير الانحراف عما تقتضيه أوضاع العربية، حتى لو أن شخصاً من العرب سمع كلام الشلوبيني أبي علي، المشار إليه بعلم النحو في عصرنا، الذي غرَّبت تصانيفه وشرَّقت، وهو يُقرئ درسه لضحك بملء فيهِ من شدّة التحريف الذي في لسانه، والخاص منهم إذا تكلّم بالإعراب وأخذ يجري على قوانين النحو استثقلوه واستبردوه، لكن

ذلك مراعىً عندهم في القراءات والمخاطبات بالرسائل"(18).

وليس بعيداً عن الحقيقة في شيء القول إن الأندلسي كان يدين بالولاء للمشرق بحكم التبعيَّة له؛ فالأندلس . وإن أعلنت الخلافة في عهد من عهودها . ليست إلا إقليماً من الأقاليم الإسلامية؛ وولاية من ولايات المشرق الإسلامي، فتحها المسلمون القادمون من هناك لنشر دين الله بين ربوعها، ومنذ ذلك الحين ما استطاعت أن تخرج عن حدود هذه الولاية، لأنه خرج غير مستطاع، وليس من سبيل للوصول إليه، ولذلك كان التأثر بالمشرق هو تأثر الفرع بالأصل، ومن الطبيعي أن يتم هذا التأثر والتأثير؛ لأن فاتحي الأندلس مشرقيون، وثقافتهم مشرقية، ولغتهم العربية هي لغة أهل المشرق فكيف لا تكون حياتهم مطبوعة بطابع المشرق؟ (19). وهذا الولاء ولاء طبيعي تفرضه طبيعة الحضارة الإسلامية التي امتدَّت أقاليمها شرقاً وغرباً، ولكنَّ الأندلسيين أبَوْا إلا أن ينظروا إلى الأمر على أنه صورة لغالب ومغلوب، فاتصف كثير من أفعالهم بملامح من هذا التصور؛ فديدن المغلوب تقليد الغالب أو معارضته في سائر أحواله كالملبس والمأكل وغيرهما؛ لاعتقاد النفس بكمال من غلبها(20).

وهم فضلاً عن محاولاتهم تقليد المشارقة كانوا يقرّون بضعفهم أمامهم وقلة حيلتهم معهم، فمن ذلك ما ورد في رسالة كتبها أبو المطرِّف بن مُثنى رداً على رسالة بعثها إليه أحد المشارقة؛ وفيها يقارن أبو المطرِّف بين الأندلسيين والمشرقيين فيقول: "وكيف نجاريهم، وإنما نحكيهم! وهل نحن . أهل هذه الجزيرة النائية عن خيار الأمم، المجاورة لجماهير العجم . إلا أجدر البريَّة باللكن وأولاها بعدم الفطن، وأخلقها بالخَرَس، وأحقّها بغلظ الحس؟! فلم يقرع سمع ابنٍ من أبناء خاصّتنا عند ميلاده، ولا خامر طبع الرضيع منهم في مهده إلا كلام أَمَةٍ وكعاء أعجمية خرقاء، ولا ارتضع إلا ثديها، ولا اكتسب إلا عيّها، ولا سكن إلا في حجرها، ولا مَرَنَ إلا بتدبيرها، حتى إذا صار في عديد الرجال، وانتهى إلى حدود الكمال باشر طوائف النصرانية فخاطبهم بألسنتهم، وجدَّ في حفظ لغتهم، وعانى طباقهم، وكابد أخلاقهم، أفليسَ الذكاء مع هذا أبعد من ذُكاء عنه؟ وأما العامة منّا فقد انقطع فيها المقال، وصحّت المخيّلة والخال"(21).

ففي النص اعتراف بالضعف للأندلسي والقوّة للمشرقي، وهذا أمر غريب؛ لأن كاتبه توفي في زمن(22) يفترض فيه أن الشعور بالأندلسية قد استطال عما كان عليه بادئ أمره. وهذا ليس رأي رجل واحد فقط، فثمة أدلة كثيرة تعضد هذا الأمر، منها أبيات قالها ابن جُبَيْر، وهو أندلسي، يُفضِّل فيها المشرق على المغرب:

لا يستوي شرقُ البلادِ وغربُها
الشرقُ حازَ الفضل باستحقاقِ

اِنظر لِحَالِ الشمسِ عند طلوعِها
زهراءُ تصحب بهْجَةَ الإشراق

وانظر لها عند الغروبِ كئيبةً
صفراءُ تُعْقِبُ ظُلْمَةَ الآفاق

وكفى بيومِ طلوعِها من غربِها
أن تؤذِنَ الدُّنيا بوشْكِ فراقِ(23).

وتُبْرِز هذه الأمثلة بجلاء موقف الأندلسي من المشرق، وهو موقف غريب، خارج عن حدّه

. لا يكون الشاعر شاعراً إلا إذا قورن بصنوه في المشرق، فإذا جاء بما يعدله أو يفوقه كان له صف الريادة بين أهله.

. الأندلسي كان يدين بالولاء للمشرق بحكم التبعية له؛ فالأندلس، وإن أعلنت الخلافة في عهد من عهودها، ليست إلا إقليماً من الأقاليم الإسلامية، وولاية

الطبيعي؛ فلو أن الأندلسي ترك الأمور تسير على طبائعها إذن لكانت حاله حال المسلمين في الأقاليم الأخرى كمصر وخراسان وغيرهما، ولكنه غالى في شعوره بضعفه وتبعيَّته إلى المشرق حين ظنَّ الأمر صراعاً بين غالب ومغلوب، فألجأ الدارسين إلى القول بتقليده له، على حين أن الأمر كله لا يعدو أن يكون اتكاء الفرع على أصله والابن على أبيه. و"لو لم يكن التقليد مقصوداً لكان التشبيه أيضاً محتوماً" (24). وما ذاك إلا لأنهما (المشرقي والأندلسي) ينتميان إلى حضارة مشتركة.

الأندلسية(25)

إن عزل الأندلسية عن المشرقية ليس بسبب تتاليهما تاريخياً، ولا يراد به أنهما منفصلتان؛ فالشعور بالمشرقية واكب الأندلسية خطوة خطوة، إن قوي الإحساس بهذا ضعُفت تلك، وإن ضعفت هذه قويت تلك، وهذا الفصل إنما هو للتسهيل الدرسي فقط.

لعلنا لا نعدو الحقيقة في شيء إذا قلنا: إن الأندلسية بدأت تخطّ أسطرها الأولى منذ وصول عبد الرحمن الداخل الذي حمل معه شعوراً غالباً بعزة النفس ورغبة في الاستقلال وإرادة قويّة في بناء مملكة توازي الممالك العباسية أو تفوقها، فشرع يبني مملكته حجرة حجرة، وكان له ما أراد، ففرض السطوة والأمن، وأخضع الأطراف المتمرِّدة، وقضى على الثورات والفتن، وانتقلت رغبته في الاستقلال إلى الأمراء الأمويين من بعده فتطاولوا في البنيان وشيَّدوا المساجد، وشجعوا الأدب والأدباء بالعطايا والهبات، تحدوهم الرغبة في ألا يكونوا ذيلاً للعباسيين. ولقد كانت هذه الروح كفيلة بإيقاظ الشعور بالخصوصية بله التفرّد؛ فقد أحس الفرد الأندلسي أنه ينتمي إلى مجتمع يسعى ما استطاع إلى أن يُثبت تفوّقه على المشرق. وهو سعيٌ يُمثِّل حرص الأمويين على إثبات القوّة أمام العباسيين، ولذلك كان أمراؤهم حريصين على سبق العباسيين في جمع وسائل النهضة لدولتهم في مختلف المجالات. وربما كان سرّ ذلك أن الأمويين يريدون أن يفهم الناس أنهم هم الأمل المرتجى؛ لتتعلَّقَ بهم القلوب حين ينقطع رجاؤها في الخلافة العباسية ا لتي يترقّبون زوالها(26). ولعله من البدهي أن نقول: إن هذا الخلاف السياسي بين الدولتين كان يستند إلى تباين (ايديولوجي) عميق بينهما يعود إلى اختلافهما حول إمامة المسلمين.

غير أن هذا السباق لم يقتصر على القادة فقط، إذ سرعان ما تشربته عامة الناس وخاصتهم، فأصبح التنافس مع المشارقة ديدنهم الذي ما فتئ يغزل لهم كل سلوك أو قول؛ ليثبتوا لأنفسهم وللآخرين أنهم ليسوا تبعاً لأحد، وإنما هم السابقون.

ومما أزكى فتيل التنافس إعلان الخلافة من عبد الرحمن الناصر؛ فهذا يعني أن الشعور بالاستقلال لم يعد كافياً لإرضاء الأمويين، فأعلنوه رسمياً وعلى الملأ غير هيّابين أو خائفين؛ فبغداد في حال لا تسمح بحربهم. وهكذا استطال الشعور بالأندلسية، ولم يعد الفرد ينتمي لإمارة عباسية بل لخلافة أموية مستقلة.

ولقد عمل الأمراء بما عرفوا به من بُعد الهمّة على أن تكون الأندلس مركزاً ثقافياً مرموقاً بين البلاد التي تجاورها، فحرصوا على العلماء وتنافسوا في اقتناء الكتب والمكتبات. حتى إن الحكم الثاني: "كان له في القاهرة وبغداد ودمشق والاسكندرية عمال مكلّفون باستنساخ كل الكتب القيّمة قديمة كانت أو حديثة، وكان قصره حافلاً بالكتب وأهلها حتى بدا وكأنه مصنع لا يُرى فيه إلا نسّاخون ومجلّدون ومزخرفون يحلون الكتب بالمنمنمات والرسوم الجميلة"(27)، فتهيأت للأندلس بذلك شروط الاستقلال المعنوي. ويبدو

أن هذا الشعور بالرغبة في التميّز على المشارقة قد أدركه بعض الشعراء فراحوا يلمِّحون إليه في شعرهم، ولأبي العَلاء صاعِد بيتان في المنصور بن أبي عامر يشير فيهما إلى تفضيله المنصور على ملوك المشرق كافة:

إليــك حــدوثُ ناجيــة الرِّكــابِ

محمَّلــة أمــاني كالهضــابِ

وبعــثُ ملــوكَ أهــلِ الشــرقِ طــرّاً

بواحــدها وسـيِّدها اللبـابِ(28).

ولعـل لموقـف الاستصـغار الـذي وقفـه المشـارقة مـن الأندلسـيين كبيـر أثـرٍ فـي إثـارة الغضـب للكرامـة الجماعيـة والاعتداد بالأندلسية، فقد تُنوقلت أخبار كثيرة عن استحسان المشارقة لأشعار أهلهم دون غيرها، فمن ذلك أن سعيد بن أحمد لما رحل إلى مصر لقيه بعض الأدباء، واستنشده لأهل الأندلس فأنشده، فعلّق المصري بأن شعر أهل المشرق أجمل من شعر أهل الأندلس، فأراد سعيد أن يمتحنه فقال له: صدقت، فكيف لنا أن نقول مثل قصيدة أبي نواس، وذكر له أبياتاً ليحيى الغزال الأندلسي، فظنها المصري لأبي نواس فطار بها فرحاً، فلما طالت بها سعادته أطلعه سعيد على حقيقتها، وأنه أراد بذلك امتحانه، فخجل(29). وقد علّق صاحب (المُطرِب) على هذه الحادثة بقوله: "وهذا الشعر لو رُوِي لعمر بن أبي ربيعة، أو لبشار بن برد، أو لعباس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء المحسنين لاستُغرب له، وإنما أوجب أن يكون ذكره منسياً أن كان أندلسياً، وإلا فما له أُهمل، وما حقَّ مثل أن يُهمل.. وهل نحن إلا نُظلم في حقنا ونُهتضم!... ياللهِ لأهل المشرق! قولة غاصٍّ بها شَرِق. ألا نَظَروا إلى الإحسان بعين الاستحسان، وأقصروا عن استهجان الكريم الهِجان، ولم يخرجهم الإزراء بالمكان عن حد الإمكان. لئن أرهَفت بصائرَهم البصرةُ وأرقّتها الرّقّتان، فقد درجنا نحن بحيث مرج البحرين يلتقيان فإن منهما مخرج اللؤلؤ والمرجان"(30). ويظهر من هذا التعليق أن صاحبه يضيق بموقف المشارقة من الأندلسيين، ولا يرى فيه سلوكاً فردياً خاصاً، بل موقفاً جماعياً، وهذا الأمر ولّد لدى الأندلسيين ردة فعل قويّة جعلتهم في أحايين كثيرة يفضلون أدبهم وعلمهم على المشارقة؛(31). وما ذاك إلا لإعادة التوازن إلى شعورهم الجماعي الذي كان يرفض موقف المشارقة ويرى فيه خروجاً عن جادة الحق. وإذا كان لأحد ـ كما يبدو من كلام صاحب (المُطرِب) ـ أن يفخر على آخر فإنما ذلك حقّ الأندلسي على المشرقي؛ لأنه بحكم الأصل مشرقي، ولكنه يزيد عليه بوجوه مختلفة، ولذلك هو مشرقي وزيادة. ولقد دفع هذا الموقف المشرقي تجاه الأندلسيين ابنَ سعيد إلى تأليف كتاب في المناظرة بين المشرق والمغرب، وقال عن ذلك: "والمناظرة بين المشرق والمغرب تحتمل كتاباً وقد صنفته بالشام لضرورة دعت إلى ذلك من شدة إنحاء المشارقة على المغاربة من كل جهة"(32).

ولعل مما أسهم في إزكاء إحساس الأندلسي بالتفوّق على المشرقي ما حباه الله به من طبيعة غنية ساحرة. كما أن جهاده المستمر في سبيل الله ـ بسبب تماسه المباشر مع حدود الأعداء ـ جعله يشعر بالفخر والاعتزاز، لأنه حامي حمى الدين ورافع راية الإسلام(33). ولاختلاف البيئة الأندلسية عن المشرقية دور كبير في إزكاء الخصوصية؛ لأنها تعني تغيراً في طرائق الحياة وملامح الخلق. وإذا أضفنا إلى ذلك الاختلاط بالجيران من الأمم الأخرى وما له من تأثير أدركنا البعدَ الحقيقي لأثر اختلاف البيئة. وأكثر ما تُلتمس مظاهر تغير البيئة في الأمثال، لأن المثل

. الشعور بالمشرقية واكب الأندلسية خطوة خطوة، إن قوي الإحساس بهذا ضعفت تلك، وإن ضعفت هذه قويت تلك.

. لعل لموقف الاستصغار الذي وقفه المشارقة من الأندلسيين كبير أثر في إثارة الغضب للكرامة الجماعية والاعتداد بالأندلسية.

شديد الالتصاق بتفاصيل الحياة اليومية، ولذلك كان الأقدر على عكسها بين ثناياه. ومن ينظر إلى الأمثال الشائعة في الأندلس يستطيع أن يلتمس بسهولة خصوصيتها وتميّز كثير منها عما هو شائع في المشرق(34).

وكان عهد ملوك الطوائف عهد نعمة على الأدب والأدباء، ولم تكن الصورة السياسية للأندلس المجزَّأة لتعكس صورة الأدب فيها؛ فقد كان في تفرُّق ملوك الطوائف . كما يرى الشَّقُنْدي . كبير فضل على العلماء: "إذ نفّقوا سوق العلوم، وتباروا في المثوبة على المنثور والمنظور، فما كان أعظم مباهاتهم إلا قول: العالم الفلاني عند الملك الفلاني، والشاعر الفلاني مختص بالملك الفلاني، وليس منهم إلا من بَذَلَ وُسْعَه في المكارم، ونبَّهت الأمداح من مآثره ما ليس طول الدهر بنائم... ولم تزل الشعراء تتهادى بينهم تهاديَ النواسم بين الرياض، وتفتك في أموالهم فتكة البرّاض، حتى إن أحد شعرائهم بلغ به ما رآه من منافساتهم في أمداحه أن حلف أن لا يمدح أحداً منهم بقصيدة إلا بمئة دينار"(35). فانعكس هذا المناخ الثقافي إيجاباً على شعور الأندلسي بذاته، فتقدّمت الأندلسية خطوات إلى الأمام(36).

ولقد برزت الأندلسية بقوّة في عهدي المرابطين و الموحدين؛ لأن الضغوط التي حلّت بالأندلسي كانت كبيرة، فكان رد فعله كبيراً أيضاً؛ فبعد أن كان يشعر بالاستصغار من المشارقة فقط أصبح الآن يشعر به من المغاربة أيضاً، وعليه، إذن، أن يحارب (حرباً معنوية) على الجبهتين معاً. حتى إن مجالس خاصة كانت تعقد للتفاضل بين أهل الأندلس وأهل المغرب، وقصة رسالة الشَّقُنْدِي شهيرة في هذا الباب.

وقد كان لشعور الأندلسي بعودة التبعيَّة وفقدان الاستقلال كبير أثر في نفسه، فبعد أن كانت الأندلس مملكة قائمة بذاتها غير تابعة سياسياً لأحد أصبحت فجأة ولاية من ولايات المغرب يسوسها قوم من غير أهلها. كل ذلك كان يدفع الأندلسي إلى أن يبحث عن أندلسيته، وينافح عنها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً. ولعل إدراك ذلك يبدو واضحاً إذا عُلم أن أهم المؤلفات الأدبية التي دافعت عن الأندلسية وحاولت إبرازها إنما كتب معظمها في عهدي المرابطين والموحدين، (كالذخيرة)، و(المطرب) ورسالة الشَّقُنْدِي... الخ.

ولابد من الإشارة إلى أنه في عهدي المرابطين والموحدين، ظهرت ثنائية جديدة تشبه تلك التي بين المشرق والأندلس، وقطباها المغرب والأندلس، ولكنها تختلف عن سابقتها في أننا لا نستطيع أن نقول بأن ثمة شعوراً بالمغربية يجذب الفرد نحو المغرب، وإنما هي تبعية المغلوب، للغالب. وإن كان ثمة تقليد فمن زاوية الغلبة فقط، كتقليد الأندلسيين للمرابطين في لبس اللثام(37). كما تختلف هذه الثنائية في أن التقليد فيها لا يُقَارنَ بالمعارضة والتميز والتنافس. غير أننا لا نستطيع أن نُهمل الإشارة إلى هذه الثنائية لأنها تُعَزِّز مقولة التقاطبية في **الذهنية الأندلسية.**

الأندلسية، إذن، مطلب لا مهرب منه، لاحقت أفرادها منذ أن وطئت أقدامهم شبه الجزيرة الإيبيرية، واشتد عودها شيئاً فشيئاً حتى لم يُستطع الهرب يوماً من ربقتها، بل لقد غدت هي المطلب والخيار الوحيد للبقاء بقوّة.

وهكذا تأكَّدَ مما سبق خضوعُ الأندلسي لقوّتين تتجاذبانه: مشرقيَّته وأندلسيَّته، وتبيّنت أيضاً علّة هذا التجاذب وتجذّره في واقعه، فالأندلسي ما استطاع أبداً أن ينفك عن إحداهما إلى الأخرى؛ لأن ثمة عوامل قوية تشدّه إليهما معاً في آن واحد، أهمها: الانتماء الإسلامي؛ والانتماء العربي، والانتماء اللغوي، وكون الأندلس أولاً وأخيراً ولاية عربية إسلامية كغيرها من

الولايات، شاء ذلك الأندلسيُّ أم أبى، وهذا كله يؤكد أن نظم حياة الأندلسي وسلوكه ونتاجه الأدبي لا يمكن أن تُفهم بمعزل عن التقاطبية التي تحركه.

ولقد سبق أن أشار عبد الله بن ثقفان إلى أن هنالك تجاوراً بين الانتماء المشرقي والانتماء الأندلسي، ولكنه أرجع هذا التجاور إلى ما أسماه أدب القوّة (المشرقي) الذي يكون دائماً أساساً لأدب المعرفة (الأندلسي)(38). وقد تحدث أيضاً أحمد صلاحية عن تجاور تياري المشرقية والأندلسية في الأندلس بدرجات متفاوتة بين كل عصر، ولكنه اكتفى بالبحث عن ملامح ذلك في الشعر(39). وما نقول به يختلف عن الدراستين السابقتين في أنه لا يكتفي بسرد ملامح المشرقية والأندلسية، بل يسعى من خلال ذلك إلى القول بأن هذين الملمحين أسهما في تشكيل ذهنية جماعية أندلسية أو عقلية جماعية أندلسية خاصة قائمة على التقاطبية، من غير أن نبالغ في تقدير ذلك، إذ لا نرى أن هذه العقلية تجعل الأندلسي شاذاً عن أقرانه من أبناء الحضارة الإسلامية بقدر ما تمنحه درجة معيّنة من الخصوصية. فكل مافي الأمر أننا نعتقد أن التقاطبية طريقة في التفكير وفي الحياة فرضت ظلالها على المجتمع الأندلسي بمناحيه المختلفة.

مزايا القول بالتقاطبية:

إن القول بالتقاطبية، يفيد من وجوه متعدِّدة؛ فهو من جهة يرد على بعض المقولات الخاطئة التي وُصم بها الأندلسي، ومن جهة أخرى يُعد مفتاحاً حقيقياً لفهم تركيبة سلوك الفرد الأندلسي؛ لأن التقاطبية أسْهمَت في تشكيلها على صورة خاصة.

أما المقولات الخاطئة التي فنجملها فيما يلي:

برزت الأندلسية بقوة في عهدي المرابطين والموحدين؛ لأن الضغوط التي حلت بالأندلسي كانت كبيرة، فكان، رد فعله كبيراً أيضاً.

ينتشر في كتب الدارسين اتهام الأندلسي بعقدة النقص تجاه المشرقي، كأن يقول أحدهم متسائلاً: هل كان الأندلسيّون "يشعرون بعقدة النقص تجاه أدبائهم عند مقارنتهم بالمشارقة، فكانوا لا يعترفون بأدبائهم مالم يُظهروا من البراعة و الذكاء ما يجعلهم يتفوّقون على المشارقة؟... [ويُجيب]:... إن العقدة موجودة وينبغي أن تكون موجودة من الناحية العلمية للأسباب النفسية الموروثة المتأصّلة عبر التاريخ العربي في الأندلس"(40). ويقول آخر: "على أن من أهم خصائص الأندلسيين من الناحية النفسية ذلك الإحساس الذي يكاد يكون مركب نقص عاناه الأندلسيون بسبب وضعهم من المشارقة"(41). ويظهر من المثال الثاني أن صاحبه لا يريد أن يجزم بوجود مركب النقص هذا، ولذلك يستخدم الفعل (يكاد) غير أن الشاهدين ينظران إلى تطلع الأندلسي نحو المشرقي بعين النقص، فماذا يعني هذا الاتهام؟... جاء في تعريف عقدة النقص أنها تشمل: "كل ما للشخصية من أعراض تُشعر بأن الشخص غير واثق من نفسه، وأنه يرزح تحت عبء إحساسٍ بالضعف والقصور والتخاذل"(42)، فهل كان الأندلسي في كل حياته يرزح تحت وطأة الإحساس بالنقص أمام المشرقي؟ لقد مرَّ سابقاً أن الأندلسي تجاذبته قوتان: (مشرقيّته وأندلسيّته)، وأنه ما مضى عليه حين من الدهر، لم يكن فيه مشدوداً إليهما معاً. وهذا يعني أننا لا يمكن أن نسلّم لمن يتّهمه بعقدة النقص؛ لأنه كان يشعر بتبعيته للمشرق وبتفرّده في آن واحد. فهو لم يكن (غير واثق بنفسه)، بل ربما كانت ثقته الزائدة وطموحه العالي من الأسباب التي دفعته إلى البحث عن فرادته وتميّزه أمام أقرانه من المشارقة.

لاختلاف البيئة الأندلسية عن المشرقية دور كبير في إذكاء الخصوصية؛ لأنها تعني تغييراً في طرائق الحياة وملامح الخلق.

ضاً يقول: إن إحساس الأندلسي ـرّد رد فعل تجاه شعوره بالنقص

أمـام المشـرقي، وبالتـالي يصـبح الاعتمـاد علـى التفرد لرد القول بعقدة النقص باطلاً! ولكن.. لم يكن مبعث الإحساس بالتفرد مديناً لأسباب خارجة عن طبيعـة المجتمـع الأندلسـي، بـل ثمـة أسـباب داخليـة كفلـت لـه التنـامي، كالبيئـة، والجيـران، والجغرافيـة، واخـتلاف الـولاء للخلافـة، والعـادات المختلفة... الخ. وهذا لا يعني نفياً للسلوك الذي ظنه الدارسون ضعفاً، بل محاولة لوصف الأشياء بما هي عليه حقاً؛ فسلوك التقليد قائم، ولكن ليس مردّه الضعف فقط، وإنما التقاطبية التي ما فتئت تجـذب الفـرد نحـو قطبيهـا: المشـرق والأنـدلس. وليس من الموضوعية في شيء أن يُنعت تطلع الأندلسي إلى المشارقة بالنقص؛ لأن هذا التطلع وهذا التقليد لا يخرجان عن كونهما سلوكاً طبيعياً يؤديـه الفرد بحق تراثـه وأصـله. فـالقول بمحض النقص، إذن، لا يعترف إلا بنصف الحقيقة، أما القول بالتقاطبيـة فيجمـع نصـفي الحقيقـة، وينظـر إلـى الحيـاة فـي سيرورتها الحيّـة المتشـعِّبة. وهـذا الكلام يقود حتماً إلى نفي التقليد لدى الأندلسيين؛ فلم يكن الأدب أو السلوك الاجتماعي والسياسي تكـراراً لمثيلـه المشـرقي كمـا رأى بعضـهم (43)؛ فهـذا نصـف الحقيقـة أيضـاً، ولابـد كـي تكتمـل الحقيقة من الاعتراف بخطوات الأندلسي الوئيدة والنشطة تجاه أندلسيته، تلك الخطوات التـي مـا لبثت أن تسارعت واستطالت.

ولـيس مـن العلميـة فـي شـيء أيضـاً أن نُغمض الأعين عما يربط الأندلسي بالمشرق من جذور حضـارية وثقافيـة، ولا نـرى فـي بحثـه عـن التفرُّد إلا سعياً نحو ملامح قومية إسبانية، فهذا بخـلاف الحقيقـة، وإن اعتقـده غيـر واحـد مـن المستشرقين والعرب(44)؛ فلا مجال للتغافل عن عُروبـة الأندلسـيين الإسـلامية، تلـك التـي تفـرض ظلالهـا فـي شـتى مجـالي الحيـاة الاجتماعيـة واللغوية والثقافية والحضارية.(45).

ومن مزايا التقاطبية أنها تُستخدم مفتاحاً لفهم التركيبـة النفسية للأندلسي؛ سرُّ ذلك أن التقاطبيـة هي الأساس الذي صدرت عنه هذه التركيبة. ولن يُستطاع فهم النفسية الأندلسية، بما هي عليه، بمعـزل عنهـا؛ وإن أُغفِلَـت فلـن نـرى فـي سـلوك الأندلسي وحدةً ما أو عاملاً مشتركاً أو تناسقاً، بل سنراه ضرباً من الفوضى التي لا يجمعها جامع ولا يربطها رابط. فقد شاع بين الدارسين اتهام الأندلسي بالتناقض في سلوكه: (46) بـين التعصـب والتسـامح، بـين التمـرد والتبعية، بين العزة والدونية، مستندين في ذلك إلى المظاهر الخارجية لسلوكه العام، ولكن لو نُظـر إلـى هـذا السـلوك بعـين التقاطبيـة فسـيتم الوصول إلى العلة الحقيقية له؛ لأنه يمكن حينها رد كل سلوك إلى دافعه وأصله. ولإثبات ذلك سنناقش أهم مظاهر التناقض التي تتجلى في وجهي الأندلسي: المتميِّز والتابع.

فمن مظاهر الوجه المتميّز: تقصُّد التميّز لدى الأندلسيين، يقول صاحب النفح: "وأما حال أهل الأندلس في فنون العلم فتحقيق الإنصاف في شأنهم في هذا الباب أنهم أحرص الناس على التميُّز، فالجاهل الذي لم يوفقه الله للعلم يجهد أن يتميّـز بصـنعة، ويربـأ بنفسـه أن يُـرى فارغـاً عالـة علـى النـاس، لأن هـذا عنـدهم فـي غايـة القبح"(47).

ومـن مظـاهره أيضـاً حرصـهم الشـديد علـى النظافة؛ فأهل الأندلس: "أشدُّ خلق الله اعتناءً بنظافة ما يلبسون وما يفرشون، وغير ذلك مما يتعلّق بهم، وفيهم من لا يكون عنده إلا ما يقوته يومَـه، فيطويـه صـائماً ويبتـاع صـابوناً يغسـل بـه ثيابه ولا يظهر فيها ساعة على حالة تنبو العين عنها".(48)

وأهم من ذينك تفردهم في لبس البياض في الحزن، وهو أمر يخالف ما عرف عن سواهم من

سائر الأقطار(49). يقول في ذلك ابن شَاطر السَّرَقُسْطِي:

قــد كنــتُ لا أدري لأَيّــةِ علّــةٍ
صـارَ البيـاضُ لبـاسَ كـلِّ مُصـابِ

حتـى كسـاني الـدهرُ سـحْقَ مـلاءةٍ
بيضــاءَ مــن شــيبي لفقــدِ شــبابي

فلـذا تبـيَّن لـي إصـابةُ مـن رأى
لـبس البيـاضِ علـى نـوى الأحبـابِ(50)

وقال أحدهم في الأمر نفسه:

ألا يــا أهــلَ أنــدلسٍ فَطنــتُمْ
بِلُطْفِكُــمُ إلــى أمــرٍ عجيــبِ

لبســتُمْ فــي مــآتِمِكُمْ بياضــاً
فجئــتم منــهُ فــي زيٍّ غريــبِ

صـدقتُمْ فالبيـاضُ لبـاسُ حـزنٍ
ولا حزنٌ أشدُّ من المشيبِ(51).

وهذه كلّها مظاهر تدل في مجملها على قصد واضح للتميّز.

أما مظاهر التبعية فأهمها التقليد، وهو ما عُرف به الأندلسيون تجاه المشارقة حيناً ثم تجاه المغاربة في عهدي المرابطين والموحدين حيناً آخر، وقد مرّت سابقاً أمثلة تدل على ذلك.

إن هذه المظاهر المختلفة من التميّز والتبعية هي التي دفعت الدارسين إلى اتهام الأندلسي بالتناقض، على حين أن الأمر ليس كذلك أبداً. فهي إن دُرست من زاوية التقاطبية وُجِدَ أنّه ليس من تناقض، بل تجادل، ولا مناص من الاعتراف بتوازي خطّي (التفرّد) و(التبعيّة) لدى الأندلسي؛ فقطبه الأول (الأندلسية) هو الذي يدفعه إلى التميّز والبحث عن التفرّد، كمظاهر التميّز والنظافة ولبس الأبيض في الحزن للمخالفة. وقطبه الآخر (المشرقية) هو الذي يدفعه إلى التقليد والتبعية. فليس من تناقض، وإنما هي صيرورة الحياة الخاصة بالأندلس، تلك الحياة يجب أن يُنظر إليها ضمن صفاتها الخاصة بها.

ولم يبق الأمر على هذه الدرجة من البساطة التي يوحي بها؛ فالقطبية بين الأندلسية والمشرقية، بين التفرد والتبعية، سرعان ما تحوّلت إلى ما يشبه الصراع؛ إذ تَطوَّرَ هذان القطبان إلى قوّتين جاذبتين تسعيان بكل طاقتهما إلى فرض ظلالهما على مجمل السلوك الأندلسي، فظهر بذلك ما دُعي بظاهرة التطرف (52). فَتَطوُّرُ التجادل بين قوتي التفرد والتبعية هو الذي خلق هذا التطرف؛ لأن الفرد أصبح محكوماً بهما بشكل غير واعٍ؛ هذه تحاول فرض هيمنتها بالمغالاة في مظاهرها، وتلك تُبادلها السعي ذاته. ولذلك نرى تمسُّك الأندلسيين بمذهب الإمام مالك يأخذ شكلاً عَصَبِياً شديداً. ومردّ ذلك لا يعود إلى ما قيل عن مدح الإمام مالك لهشام بن عبد الملك فقط(53)؛ فهذا المدح ربما كان سبباً مبدئياً في نشر المذهب، ولكن الذي دفع الأندلسيين إلى التمسّك به بشدّة هو قوّة التفرّد التي ما فتئت تنفخ في نارهم وتحتطب لها؛ لتغلب قرينتها؛ فقد رأى الأندلسيّون في تمسّكهم بهذا المذهب خصوصية يسعون جاهدين إليها. وما عُرِفَ عن ترخّصهم في اللهو والمجون إنما مردّه قوة التبعيّة التي تحاول جاهدة أن تبذ قرينتها وتخفّف من أوارها؛ إذ التبعيّة تعني تكرار ما يفعله [illegible] وهذا التقليد يشبه الموت؛ إذ لا [illegible] جدّة فيه. كما أن التقليد يعني [illegible]ت، بل نسياناً للذات كلها. واللهو

. التقاطبية طريقة في التفكير في الحياة فرضت ظلالها على المجتمع الأندلسي بمناحيه المختلفة.

. ليس من الموضوعية في شيء أن يُنعت تطلع الأندلسي إلى المشارقة بالنقص؛ لأن هذا التطلع وهذا التقليد لا يخرجان عن كونهما سلوكاً طبيعياً يؤديه الفرد بحق تراثه وأصله.

والمجون مظهران مهمّان لهذا النسيان ومن هذه الزاوية أصبح الترخص فيهما مظهراً من مظاهر قوّة التبعية.

وإذا أخذنا بعين التقدير هاتين القوّتين استطعنا أن ندرس السلوك الأندلسي على ضوئهما، لنفهم دوافعه الحقيقية ومساراته التي يسير بها؛ إذ لا يكفي أن ندرس الذات الأندلسية من زاوية واحدة، كالتفرّد وحده، أو التبعيّة وحدها(54).

نتائجها:

لعل القلق أن يكون من أهم ما أفرزته التقاطبية على المجتمع الأندلسي، فهو بحق آفة العصر التي عانى منها الأندلسيون أفراداً وجماعات، فالأندلسي مُقَيَّد بقوّتين متضادّتين، اختارهما بمحض إرادته ولم تفرضا عليه من الخارج، ولا يستطيع الاستغناء عن أيٍّ منهما، بل يطلبهما معاً، على الرغم من اعتقاده بتضادهما وعدم اجتماعهما معاً. ولذلك ينتابه إحساس دائم بعدم الرضى لأنه يشعر بأن المراد شيء والواقع الحاصل شيء آخر تماماً وهذا الأمر مستمر باستمرار الصراع بين مظاهر القوّتين المتضادتين، كالصراع بين: الشعور بالتبعية للمشرق أو المغرب مع الرغبة بالتفرد والتميّز، وكذلك الحرص الشديد على مظاهر الدين مع الغرق في المجون واللهو.

وكأننا أمام صراع للبحث عن إجابة للسؤال الجديد القديم: أكون أو لا أكون؟ ولكن الأندلسيين بقوا مترجّحين بين حدَّي السؤال، لا إلى أولئك ولا إلى هؤلاء. وقد ولّد ذلك كله القلق والاضطراب؛ القلق الذي لا يجعل للسكينة مكاناً في القلب، والاضطراب الذي لا يمنح فرصة للاستقرار. ومع الاثنين يكون الألم هو النتيجة الحتمية. وكلّما ازداد الصراع بين القطبين ازداد القلق وتضخم الألم، وربما كان عهدا المرابطين والموحدين خير ما يُمثل ذروة الصراع بين القطبين؛ ففي هذين العهدين أصبحت الأندلسي تابعة سياسياً للمغرب، بعد أن كانت مستقلة عنه وعن المشرق. وبذلك أصبح الفرد في هذا العهد رهناً لثنائيتين: الأولى بينه وبين المشرقي والأخرى بينه وبين المغربي. وبمقتضى قانون الفعل ورد الفعل يتطاول الشعور بالتفرد والتميّز رداً على الشعور بالتبعيّة، فيغدُو الصراع بين القطبين في أقصى حالاته، وبذلك تُصبح السمة الأساسية للفرد والمجتمع في هذا العهد هي: القلق.

❒

■ **الهوامش:**

(1) . نذكر من هذه الدراسات: الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة: 104، وحول الأدب الأندلسي: 143. وظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي، القسم الأول 50 . 66. والقسم الثاني 45 . 56.

(2) . بنية الشكل الروائي: 98.

(3) . البديع في وصف الربيع: 4(المتن).

(4) . مطمع الأنفس، ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: 148 . 149: ولمزيد من الأمثلة يُنظر جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: 184، وإحكام صنعة الكلام: 50 . 51.

(5) . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: 1/ 1: 12.

(6) . المصدر نفسه: 1/1: 12.

(7) . المعجب في تلخيص أخبار المغرب: 65 (الحاشية). وثمة شاهد آخر يدل على تأثرهم بغناء المشارقة، ينظر: جذوة المقتبس: 304.

(8) . أشار د.سلمان حطاب إلى (المشرقية) في نفوس الأندلسين فرأى أنها: "كانت مغروسة في جذور هؤلاء الأندلسيين النفسية"، وأنها: "ليست مشاعر فرد يتقوَّل شعراً فيفصح عن التوجه الفردي نحو الشرق، بل توجه الأندلس بكلّيتها نحو جذورها". الشعر السياسي في الأندلس في

عهد الطوائف: 107، 108. وأشار أيضاً عبد الله بن ثقفان إلى شيء من ملامح هذه المشرقية ضمن ما سمّاه الانتماء المشرقي. ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي: القسم الأول 54 . 66.

(9) . نفح الطيب من غصن الأندلسِ الرطيب: 3 / 60.

(10) . شعر الجهاد في عصر الموحدين: 274.

(11) . تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة): 38 . 39.

(12) . من ذلك معارضة سعيد بن محمد بن فرج لابن الرومي في النرجس. جذوة المقتبس: 212.

(13) . نفح الطيب: 3/ 166 . 167.

(14) . لم يكن هذا الموقف من العلماء والأدباء واحداً في كل العهود التي مرت على الأندلس، لكن البحث لا يناقش ها هنا تطور هذا الموقف وعلاقته بتطور الشعور بالأندلسية بقدر ما يصوّر مظهراً من مظاهر العامة لتعلّق الأندلسيين بالمشرق دليلاً مؤيّداً لمفهوم التقاطبية. وثمة حادثة أخرى تؤكّد ما قاله ابن حزم جرت مع منذر بن سعيد البلوطي، ينظر: جذوة المقتبس: 326.

(15) . الغزل الأندلسي في القرن الخامس الهجري: 73.

(16) . تاريخ الفكر الأندلسي: 185.

(17) . تاريخ الأدب العربي في الأندلس: 73 . 74.

(18) . نفح الطيب: 1/ 221 . 222.

(19) . الغزل الأندلسي: 65.

(20) . المقدّمة، ابن خلدون: 1 / 184 . 185.

(21) . الذخيرة: 3/ 1: 414 . 415.

(22) . توفي عام 458هـ.

(23) . شعر ابن جبير: 73.

(24) . عصر سيادة قرطبة: 39 . 40.

(25) . أفردت جمانة رجب باشا لهذه القضية رسالة ماجستير بعنوان (الأندلسية وأثرها في أدب الأندلس)، درست فيها أبرز ملامح النزوع الأندلسي في الأدب والفكر واللغة، متكئةً على الخلفية الاجتماعية والنفسية لهذا النزوع.

(26) . تاريخ الأدب العربي في الأندلس: 54.

(27) . تاريخ الفكر الأندلس: 10.

(28) . جذوة المقتبس: 224. وثمة حادثة أخرى نلحظ فيها إلحاح الخلفاء أنفسهم على معارضة خلفاء بني عباس فقد ورد أن الحكم المستنصر طلب أن يؤلّف له كتاب في خلفاء الأمويين بالمشرق والأندلس على غرار كتاب الصولي في أشعار خلفاء بني العباس: ينظر المصدر نفسه: 235 .236.

(29) . المصدر نفسه: 212.

(30) . المطرب من أشعار أهل المغرب: 145.

(31) . البديع في وصف الربيع: 4 (المتن).

(32) . مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: 46 /5: 25.

(33) . ينظر عن إحساس الأندلسي بتفوقه على المشرقي: الأصول الفنية للشعر الأندلسي: 104 . 107.

(34) . أثبت عبد العزيز الأهواني في مقاله (أمثال العرب في الأندلس) . الوارد ضمن الدراسات المهداة إلى طه حسين . مجموعة من الأمثال منقولة عن كتاب ابن عاصي القيسي (حدائق الأزهار) تؤكد الخصوصية التي ذكرناها. ينظر: طه حسين في عيد ميلاده السبعين: 297/ 364.

(35) . نفح الطيب: 3/ 190.

(36) . يعرض هنري بيريس في كتابه عن عهد ملوك الطوائف المكانة التي وصل إليها الشعراء في هذه المرحلة، وعلى الرغم من أنه يذكر بعض الأمثلة السلبية لهم ويحاول تعميمها فإنه يُلاحَظ من خلال الاستشهادات التي يسوقها أنها حالات قليلة؛ إذ الأغلب الأعم أن الشعراء قد

تنعموا في كنف ملوك الطوائف بسبب التنافس الذي كان بينهم. ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: 58 . 86.

(37) . ثلاث رسائل في آداب الحسبة والمحتسب: 28.

(38) . ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي، القسم الأول: 50 . 66، والقسم الثاني: 45 . 56.

(39) . صور الخيال في الشعر الأندلسي: 85 . 196.

(40) . حول الأدب الأندلسي: 142.

(41). الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 53.

(42). عقدة النقص: 7.

(43). الفن ومذاهبه: 412 . 417 . 438.

(44)ـ مثل: غومس، وسانتشت البرنس، ينظر: دراسات عن ابن حزم: 248، 136 . 137. وهنري بيريس في معرض حديثه عن كتاب البديع، ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: 56. وأشار إحسان عباس إلى أنه شيء يشبه الشعور القومي، ينظر: عصر سيادة قرطبة: 79.

(45)ـ من الباحثين الذين ردّوا على مقولة القومية الإسبانية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 35 . 36. ودراسات عن ابن حزم: 63 . 64. في الأدب الأندلسي: 46.

(46). الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 53 . 54. والأصول الفنية للشعر الأندلسي: 113 . 114، في الأدب الأندلسي: 47 . 48.

(47). نفح الطيب: 1/220.

(48). المصدر نفسه: 1/ 223.

(49)ـ حاول هنري بيريس أن يشكك في اعتماد البياض لباساً للحزن، ولكن أدلته لم تكن كافية؛ إذ أغلبها يعتمد على شواهد في وصف الطبيعة كالليل وغيره مما اعتاد الشعراء على وصف لونه بالحزن، ينظر: الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: 266 . 271.

(50). خريدة القصر وجريدة العصر: 2/ 192.

(51). نفح الطيب: 3/ 440 . 441.

(52)ـ عن التطرف ينظر: الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) 51 . 68.

(53). نفح الطيب: 1/ 337.

(54)ـ رأى سعد إسماعيل شلبي أن اعتبار الذات والاعتزاز بالنفس، والطموح هي مفتاح شخصية الأندلسي، ينظر: الأصول الفنية للشعر الأندلسي: 104.

المصادر والمراجع:

(1) . خريدة القصر وجريدة العصر، الأصفهاني، عماد الدين.

* ج1 تحقيق: محمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحيى ومحمد المرزوقي.

* ج2 . 3 تحقيق: آذرتاش آذرنوش: نقحه وزاد عليه: محمد العروسي المطوي وزملاؤه.

*الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، 3 أجزاء.

(2) . الأندلسية وأثرها في أدب الأندلس حتى نهاية عصر الموحدين، باشا، جمانة رجب، رسالة ماجستير قدّمت في جامعة حلب، 1996.

(3) . بنية الشكل الروائي، بحراوي، حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

(4) ـ تاريخ الفكر الأندلسي، بلنثيا، آنخل جنثالث، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955.

(5) . الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، بيريس، هنري، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1988.

(6) . شعر ابن جبير، جمع وتحقيق: فوزي الخطبا، دار الينابيع، عمّان، 1991.

(7) . الشعر السياسي في الأندلس، حطاب، سلمان،

رسالة دكتوراة قدّمت في جامعة حلب، 1988.
(8) . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الحميدي، أبو عبد الله محمد، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1952.
(9) . البديع في وصف الربيع، الحميري، أبو الوليد، تحقيق، عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدّة، 1987.
(10) . مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، ابن خاقان، أبو نصر الفتح، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة ودار عماد، بيروت، 1983.
(11) . تاريخ الأدب العربي في الأندلس، أبو الخشب، إبراهيم علي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1970.
(12) . المقدّمة (الجزء الأول من كتاب: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر) ابن خلدون، عبد الرحمن، تحقيق: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، 1988.
(13) . تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، الداية، محمد رضوان، دار الأنوار، بيروت، 1968.
(14) . المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دحية، أبو الخطاب، تحقيق: إبراهيم الأبياري وزميله، مراجعة: طه حسين، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954.
(15) . الغزل الأندلسي في القرن الخامس الهجري، دياب، علي، مؤسسة الشبيبة للإعلان والطباعة والنشر، دمشق، 1994.
(16) . شعر الجهاد في عصر الموحدين، الرقب، شفيق، مكتبة الأقصى، عمّان، 1984.
(17) . في الأدب الأندلسي، الركابي، جودت، دار المعارف، مصر، د.ت.
(18) . الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، الشكعة، مصطفى، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
(19) . الأصول الفنية للشعر الأندلسي (عصر الإمارة)، شلبي، سعد إسماعيل، دار نهضة مصر، القاهرة، 1983.
(20) . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، الشنتريني، ابن بسام أبو الحسن، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1979م، 8 أجزاء.
(21) . صور الخيال في الشعر الأندلسي، صلاحية، أحمد عبد القادر، رسالة دكتوراة قُدِّمت في جامعة دمشق، 1995.
(22) . الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ضيف، شوقي، دار المعارف، القاهرة، 1965.
(23) . تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، عباس، إحسان، دار الثقافة، بيروت، 1985.
(24) . ثلاث رسائل أندلسية في آداب الحسبة والمحتَسِب، ابن عبدون، محمد، تحقيق إ.ليفي بروفنسال، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1955.
(25) . مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، العمري، ابن فضل الله، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية، 1988، 27 جزءاً.
(26) . إحكام صنعة الكلام، الكلاعي، أبو القاسم محمد، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966.
(27) . إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين (دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه) أشرف على إعداده: عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، مصر، 1962.
(28) . المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي، عبد الواحد، تحقيق: محمد سعيد العريان، وزميله، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1949.
(29) . حول الأدب الأندلسي، مصطفى، قيصر، مؤسسة الأشرف للطباعة، بيروت، 1987.
(30) . نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،

المقرّي، شهاب الدين أحمد، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988، 8 أجزاء.

(31) . عقدة النقص، مكبريد، وج.ترجمة: عبد المنعم المليجي، الناشر المصري، القاهرة، 1946.

(32) . دراسات عن ابن حزم وكتابه (طوق الحمامة)، مكي، الطاهر أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1981.

(33) . الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، هيكل، أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1979.

المجلات:

ـ مجلة (دراسات أندلسية) عدد (11، 12) 1994، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، مقال: (ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي، أنموذج فريد)، لعبد الله بن علي بن ثقفان، القسم الأول ص 50 . 66، والقسم الثاني ص 45 . 56.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

قصـائد
إلـى الشـهيدة بنت الشـهيد

الطاهر الـهمامي

١ ـ بكائية النهر...والبحر

(1)

نَرَى جُثَثاً
نَرَى بِرَكاً
نَرَى مُدُناً سوِّيت بالتراب
سُقُوفاً هَوَتْ
بلاداً عَفَتْ
والذين نَجَوْا
قرفصُوا فوق أنقاضها ما بَكَوْا..

(2)

وفِي شاشة التلفزات
يُصَوَّر باللّون تقتيل هذا الأبي
لكَيْ يغتدي دفْنُهُ
مطلَباً عربي
وهَا نَرتجي
نتوسّل خرطوم دبّابةِ الرَّبِّ
ها نلثُم الحَجَرَ الأبيضَ، العتبَات
نمرّغ أنْفاً
ونقْطع عهداً بأنّ قرابينَنا باقيات

(3)

وتَدمى الرِّقاب
لكـي نتبـرّع بالـدّمِ تَدْمى لكـي نتبـرّع بالدّمِ ثُمَّ
وهـذا يُسـمّى امتـزاج دمـاء الأشـقّاءِ في النَّكَبَات

(4)

يُيَتّمُ أكْبَادُها
ويسخُوا أبو لَهَبٍ
ويَبني سَرَاةُ قُريشٍ قُرىً لليتامى
ويسّـــابقون لإيـــواء مـــن تركـــوا الأرض
واستبدَلُوها "سَلامَاً"

(5)

يُعَاقُ بنُوهَا
لكي يُمنَحوا عَجَلات

ويُهْدَوا عكاكيز بيضاً
ويحظـــوا بعطـــف الأميـــرات
والسّيّدات

(6)

نَرَى شجرة الانتفاضةِ تحت الحرَاب
ونَخْلاً نراه يُصاب
نرى ألف "دُرَّة"
نرى أمّهات "دلال"
"سناء"
"وفاء"
كأنْ لم يُخلّقْنَ في يَعْرُبٍ غيرَ مَرَّه

(7)

نرى البحرَ والسنّدباد
أسِيريْن
سيزيفَ يدفَع بالماء
تَمُّوز صِفْر اليدين
ونيرونَ محتفلاً بالرمَّاد
نَرَى ونَرَى
والذين نَجَوْا
قَرْفصُوا فوق أنقاضها... ما بكوا!

II - "تقصّي الحقائق"!

(1)

أما زال من يتبنّى الغُمُوضَ
ويغمضُ عَيْنَيْهِ البَليّة؟
أما زال من يتهجّى حروف القتيل وقَاتِلِه
"يتقصّى الحقائقَ" وهي جليَّة؟
أَمَا زَالَ وقعٌ على غير إيقاع نهر الدُّموع
وبَحر الدِّماءِ الأبيّة؟
ألاَ أيّها الحَالمُون أمَا... زال أبلغَ أَبْلَى؟
أما زَال أجْلَى؟
أمَا زَال فيها مجَازٌ
لوصف المجازِ... رِ والبَرْبريّة؟
وتَوَرْيةٌ للّذي حَلَّ بالأمّة العربيّة؟
فسَمُّوا الشهيد شهيداً
وسمُّوا العبيدَ عبيداً
وسمُّوا اللواتي تقدَّمْنَ للموتِ مُبْتسِمات
وأسقطنَ أسطورةَ القاصرات
وسَمُّوا الذين أبَوْا . والذّخيرةُ تَنْفَذُ . رَفْعَ اليَدَين
وسَمُّوا "جنينَ"
وسمُّوا الذين جَنَوْا
واحداً واحداً
وسمّوا الذين رَأَوْا
شاهداً شاهداً
رَأَوا مَا رَمَوْا
حجراً واحداً
بَلْ غَدَوا
يترجَّوْن دَبَّابَةً أَنْ تَرِقَّ
وشَارُونَهَا أن يَحِنَّ
عَسَى يُقْنِعُونَ المُحاصَرَ أنْ يَستريحَ
ويَرْضَى بِخُفَّي حُنَيْن!

(2)

أمَا زَالَ لَبْسٌ

وهذي المَكَاييل كِيلَتْ

وَهَا طَفَحَ الكَيْلُ

ها أفلست لُغَة اللُّغَتَيْن

وَوَلَّى زَمَانُ الإشَارةْ

فَهَاتِ اهمزِ النَّاسَ

عَبّئ جُيُوبَ العِبَارَةْ

عَتَا الوقتُ والحرْفُ حَافٍ

بأيّ اللُّغَاتِ نَرُدُّ؟

بأيّ اللُّغَاتِ نذود المرارةْ؟

بأيّ اللُّغَاتِ نَصُدُّ الصقيع؟

بأيّ اللُّغات نُهَمْلِجُ في ذا الهزيع

نُسَارِي النّ ّ ّجُوم البعيدةَ

نَرْقَى ظُهورَ الأهِلَّةِ،

نأتي المَجَرَّةْ؟

بأيّ اللّغاتِ نترجِم حُزْن المعرَّةْ

وشجْوَ السَّمَاوَه؟

بأيّ التعابير نَعْبُرُ وادي "العِبَرْ"؟

بأيّ العبارات نلقَى "صَلاَحاً"؟

بأيّ الكِلَمْ

نكلِّمُ في قبرهِ "المعتصمْ"؟

(3)

الليلةَ حزني فاق جميع الأحزان

الليلة حُزني ودْيَانُ

يَا أوْلادَ القَهْر

قتلْتُم هابيل

وبِعْتُم حمْدان

ونشلتُمْ خاتمةَ الفُرسَان

الليلةَ حزني يُضْنِي

يا أميّ قُومي

ضُمّيني في أَدْفإِ حِضن

III ـ الملفّ

(1)

طُوِيَ المِلَفُّ

عن الكتابة هلْ أَعفُّ؟

طُوِيَ الملفُّ وسَوَّقُوهَا

وعلى الطّوَى طُوِيَ المِلَفُّ

وتُوِّجَ السّفّاحُ...

سُجّلتِ القضيّةُ ضِدَّ مجهولٍ...

ومِنْ صَفّينِ كُنَّا... بَاتَ صَفُّ

(2)

طُوِيَ الملفُّ

عن الكتابة هل أكفّ

نُفي المُقَاتِلُ... لَمْ يَجد منفى... أَجَلْ

خُذِلَ الذي خمسين عاماً ما خَذَلْ

وغَدَاةَ أنهى حَرْقَها نَيرونُ خَفُّوا

بالخيَام وبالقُبَلْ

(3)

طُوِيَ الملفُّ

ولُفْلِفَ الكرْب العَظِيمُ

حَوَاهُ رَفٌّ

وَجِيء في ريش الحَمَام

وقِيلَ يا أطفال ألْقُوا آخِرَ الأحْجَارِ،

وارتقبوا "السَّلاَمَ"

وثِقُوا بِوَعْد "الرّبِّ سَامْ"

(4)

طُوِيَ الملفُّ...

وعَادَتِ العُرْبَان تَأكُلُ أو تُرَوّث أو تُزَفُّ

وعاد "كأس العالم" الكروّي

يَلْهُو بالنّعَامِ ويستخفُّ

(5)

طُوِيَ الملفُّ... وَهَلْ تُرَى طُوِيَ المِلَفُّ

وفي جِنِينَ أَجِنَّةٌ

وَبِهَا أَكُفٌّ؟

– تونس –

❑❑❑

مدارات

شعر: شعبان سليم

1-يا كوكبَ عسلٍ
سال على الكفيّن
مزارع وجد
وقارب حزن
يهرب من أضلاع الغابة
طين الوقت
وسرّ الماء
انبض كالحنطة
في الأعماق.
2-أعددتُ سرير التوت
لأقدام
لم تعرفْ
طقم حذاء.
3-يتكئ القلب
على قامات الدّلبِ
نبياً..
حدّثني عن وجع النهر
نزق الدفلى
موكب أجنحة
للصمت
طفل
علّق قمصان الأيام
على قدميه
ونام.
4-ومن أين يغرف
حنطته النهر
يرمي على الطرقات
حنين الحجارة
والتمتمات.
5-ويلزمه الصوت
والموت
أسوار روما
وتفاحة الصدر
توق الصخور

ونمل الأصابع
والذكريات!.
6-ولي
أن أسرّح
شَعر الجبال
وأكسر مرآة حزني
وأمضي
أسمّي رغيف المواجع
وجهي
لهيب التنانير
بالخبز
قلبي
فهل تتنزه ساقية الروح
بوحاً وسنبلةً
وسهولاً
تقافز زيوانها
في العيوب؟
7-لسرب السنابل
قامت تعلّمني
رعشة التين
سرب احتمال أغاني البنفسج
والنحل
والنمل
والتوت
والعسل الامتلاء.
8-وكفرية هذي
حجرٌ
وردٌ
سرب حمائم
هطلت
قمرٌ
يجبل صلصال الغابات
بسرّ القمح
وضوح العش
وأحزان البرقوق
9-حجراً حجراً
تكسو جسدي
أقمار عارية إلاّ
من أنّاث الخبز
تخرج حافية كالوردة
سنبلة كالبيدر
عطراً
من دمع الأطفال.

❑❑❑

شادن..
(حوليات اليقين /يوميات الشك)

شعر: حامد بن عقيل

**إلى تلك التي لم ولن تأتي، الفنانة التشكيلية،
التي أهدتني ليلتين من الوهم، وعمراً ممتداً من الحلم.*

مجيء..
(تداعيات الوهم..)
جاء ضوءٌ خافتٌ،
ولدت أهزوجةٌ للماءِ،
غنى قمرٌ..
وتشظَّت فكرةٌ نافرةٌ،
واستعرَ الأفقُ.. حنيناً
ورجاء.
إنني أحبو وحيداً
ويدي تمتدُّ عمراً آخرا
ووجوه القومِ.. لا تعرفني.
كلنا ماضون...
كلٌ زاحفٌ في أملٍ لا ينقضي
وليالٍ قاحلاتٍ..
ليس فيها مطرٌ ينبتُ
أو كفٌ تجيدُ الحبَ للأشياءِ
للذكرى
لقلبٍ ناصعٍ كالريحِ
كالتفاحةِ النشوى
كزيتونٍ يضيء.
كلنا ماضون...
والعطرُ الذي لفَّ صبانا.. يتبدَّد
وخطانا تتمرَّد،
وأزاهير تموت.
إنني أحبو.. وصوتي لا يُرى
ومسائي.. لا يريد
قلمٌ كنتُ /أساطيرُ كتابه
صورٌ تتبعُ ظلَّ الأمكنة
وسباقٌ لن يطول.
آهِ.. إني..

أقفُ الآن على حزنِ الصحارى
ألثمُ الرملَ.. وأهديه اخضرارا
أجمع الآمالَ حولي.. لأغني
وأغني..
وأغني..
آهِ.. إني..
صرتُ لا أقوى على الحبو وحيداً
وزماني..
صار لا يعرفني إلا طريدا.

جدّي..
(الوصايا /فصل من متون الحكمة)

حداء (1):

... /وليس لي
إلا جنوني الجبلي،
وطفلةٌ ملهَمةٌ
تعيدُ فيَّ غزلي
أصابعي /دفاتري/ ووجلي.
... /وليس لي
إلا انشطارُ الحنظلِ
وشاعرٌ يشدني
–دون ضحىً –لأجلي
وطفلةٌ فاتنةٌ
ترسمُ فيَّ مقتلي
وساوسي /هواجسي/ وأملي.
... /وليس لي
إلا مواتُ القُبلِ
ومرهفٌ يتبعني
إلى مصبِ جدولي
وطفلةٌ حالمةٌ
تنقشُ فيَّ عملي
قصائدي /سجائري/ وجُملي.

مداراتُ الحكمة:

يتشابه دربي ودربي
أنا من هنا سيدي
وجئتُ هنا.. مثقلاً بالأكاليلِ
كيما أبيع القصائدَ والأمنيات
لسيدةٍ كالرياحينِ.. لا ينتهي لصباها.. افتتانْ،
أفتشُ عن ساقها النخلِ
عن جيدها النهرِ
عن ظلها الأقحوانْ،
وأبحثُ عن صوتِ جدي البعيدِ
البعيدِ
البعيد،
حين قال لرملٍ تجمَّع في أفقٍ مشرئبٍ لما لا يكونْ:
(سمها موسماً وحقولْ
سمها وطناً ومجامرْ
سمها ساعةً واحدةْ
سمها رقصةَ الوجلِ الواعدةْ،
ثم غنِّ لنا من ضفائرها ليلةً وحنانْ

وبدراً ثرياً بأوجاعهِ وجمانْ
وأهزوجةً للقرى النائمةْ،
وتعويذةً للهوى الطفلِ
للَّيلِ
.. للمائدةْ)
ثم يمضي إلى كهفهِ... طاعناً في الغياب
لأبقى.. أفتشُ عن سرِّ أنثى وبابْ
وعن وجه أنثى
وعن لحظة في ارتواءِ الرحيلِ
..بترنيمة من سرابْ
فينفضُّ عِقدٌ
ويطلبني قلقٌ لا أريدُ له أن يحاصرَ من سَغبٍ قبلةً سائغةْ
ليسكنَ أوردتي الجائعةْ..
إلى صخرةٍ يانعةْ،
إلى محفلٍ لا يُرى فيه وجهٌ لآهاتنا الأزليةْ
لثاراتنا،
لألواننا حين يبدأ فينا أنينٌ خفيٌ بفضحِ الذي أغفلت ذاتُنا من ذواتْ.
أتذكرُ جدي
فتستيقظُ السنةُ القادمةْ
ويفترقُ الرملُ والأصفياءُ.. على رقصةٍ واجمةْ
ثم أعلمُ أن يدي لم تغادر مداراً تآزر في حجبه نيِّرانْ
وأعلمُ أن ضفائرَها عَلِقت في لياليَ لا
تنتهي لسوارْ
وأن لجدي حكايا..
وأن لجدي تغريبةٌ واهيةْ،
وأن لجدي.. نهارٌ ودارْ
وأن لجدي –في كهفهِ –جاريةْ.

حداء (2) :

... /وليس لكْ
إلا انقضاءٌ أجلَّكْ
وطفلةٌ عابثةٌ
تقطفُ منك أنبلَكْ
... /وليس لكْ
إلا غناءٌ أوَّلكْ
وعازفٌ موَّطنٌ
على اختصارِ أجملَكْ
وطفلةٌ عصيَّةٌ
تطفئ حرفاً أشعلَكْ
.. /وليس لكْ
إلا حديثٌ جَّملَكْ
وطفلةٌ قصيَّةٌ
تنقشُ رسماً أذهلَكْ
.. /وليس لكْ
إلا ارتواءٌ....... أهملكْ
وصورةٌ قديمةٌ
لهالكٍ
وما هلكْ.

شادن..
(حضور الغياب /قلق الذاكرة)

لستُ أعرفها..
نُسجتْ من بياضْ..
أقبلتْ في بياضْ..
أعلِّمها الشمسَ والأمكنةْ
تعلِّمني رعشةَ الريحِ.. والسوسنةْ
لستُ أعرفُها..
(حين تشربُ أرصفةً في عيونيَ
كن سيدَ الحدسِ والكائنات..
كـن سـيداً.. دون مـاءٍ يـؤبُ إلـى المـاءِ).. قالت،
قلتُ لظني:
الماءُ نصفُ الوطن؛
الماءُ كلُ الوطن.

-1-

سأنتظرُ الآن.. أن تتوضأَ بالكلماتْ
أن تتوالدَ في الهاجرةْ
لأن لها ذاكرةْ..
لأن لها موعداً بعدُ لم يكتملْ.
سوف أجمعُ ما كان من أمرها.. في فضـاء ينوءُ بحملِ الفيافيَ
يقبعُ في اللا أوانْ
يبعثرُ نزفاً تجاذل حدَّ الحقيقة في مرهفاتِ الجُملْ.

-3-

شادن الآن ترسمُ /تشعلُ لوناً وقوراً..
فينطفئ التيهُ والغرباءْ
ترسمُ الآن وصلاً وبينْ
وعمراً مديداً لعافيتينْ
فتنداح عن كبدِ العشقِ غيمةْ.
ترسمُ الآن أمنيةً وقلقْ
وجوهاً موشحةً بالثلوجِ /ونارْ
جباهاً تُحلِّقُ في الأرضِ
ظلاً شجياً
تسربَ من زفرةٍ في الجدارْ.

-3-

قلتُ: جاءتْ..
طبعت قمراً في الجوارْ.
جاءت كضوء يخاتلني..
فتورَّدَ وشمُ المدائنِ.. ثم اندثرْ.
جاءت بهاءً ليحتملَ العشبُ قيعانه ويستعر اللون عند حدوث الشجرْ.
قلتُ: هذا اليقينُ الذي يتختَرُ.. جاء بها
وأجلسني حيثما أشتهي.. واستقرّْ
ناولني قلماً، وحديثاً ودودا
وناولني.. كوكبا كباد يغفو /وجيدا،
وأسرَّ لقلبي ما أثكلته التفاصيلُ عن لوحةٍ لرعاةٍ تغنوا بأمجاد ألوانها البكر.
جاءت كقطرٍ تهادى على جسد الأرضِ
خاصـرَ فيـهِ سـلالَ الجفـافِ.. ليغرقَها فـي البكاء.

-4-

لستُ أعرفُها..

فشادنُ ترحلُ.. قلتُ،

فجاوبني ما تخثر في الظَّنِ:

(تلك الصبيةُ لم تأتِ يوماً لترحل).

لستُ أعرفها..

فشادنُ كالروحِ تلفظُ أزمانَها

كالنظراتِ تعيدُ لأصحابها حصرَ أوهامَ من ظلَّلَ القحطُ أسماءَهم

وهي لا تنتمي للمواتِ..

ولا تنتمي للحياةْ،

ولا تحتمي -حين تُفطمُ أغصانُها- بالجهاتْ.

شادنُ الآن تجمعُ آثارها...

وتجمعُ أنفاسَ من ألفوا العشقَ في رجفةِ اللونِ

تجمعُ.. ما فاضَ عن حاجةِ القومِ من (وشوشاتٍ)

ومن غزلٍ كان يكمله أرقٌ واحتجابْ.

شادنُ الآن ترحلُ مخفورةً بالنجومِ.. أقولُ،

فيصحو الصهيلُ الذي لا أحب بصدري:

(تركتْ شادنُ الآن عرساً من الأمنياتْ

تركت ذكرياتْ

وطناً وشتاتْ

تركت قُبلةً وهباتْ

تركت شادنُ الآن بدراً وحبرا،

شمعةً وضبابْ،

وألقت إلى من تحلَّق حول غوايتها.. مطرا مطراً ويبابْ).

-السعودية-

□□□

أنشودة لعبد العزيز

شعر: خالد السلامة

أين الطريق إلى الفراتْ
أين الطريق إلى الجزيرةْ

* *

أين الطريق إلى ذرى عبد العزيز
يطلّ مهتاج الحشا دنفاً
على غرر البوادي الراعشاتْ
لسفوحه الخضراء يُدغلها القذى
وتذوب شوقاً لاحتضان شقائق
النعمان تذوي في سهوب الأمنياتْ
أين الطريق إلى منارتي الدفينةِ
لاكها شدق تثاءب في مزاريب السباتْ
أين الطريق إلى سنا عبد العزيز
يضيء من كبد الجزيرةْ
أين الطريق إلى محطّتي الأثيرةْ

* *

في كلّ درب ألتقيه... ولا أراهْ
ولقد أراهُ... ولا أراهْ
يمضي إلى قدرٍ يعلّله
ويسهر فيه مبحوحاً نداهْ
يرنو إلى صدر الفلاةِ
تلوب حيرى حول نبعة وجدهِ
سفحت دموع الوردِ
فوق حدائق الكتف المكبّل بالردى
فتبلّلت بدم غلائل عنقه المقصوصِ
صبراً في مجازات المتاهْ
ولقد أراه إذا استوى
يمشي على زبدٍ
يشدّ الجسم منفعلاً
ليسري في الفضاء الرحبِ
يحلم بالذي يأتي ويدري لن يجيءَ
يغطّ والظلماء عاكفة على زنديه
كفّاً في بحيرات الغيومِ
يجرّ نحو السفح مختلجاً شواطئها
ويسكب ها هنا حزماً من الهطال

يرسل ها هناك سواقي الطين الدفوقِ
تذوب في شغف لدى الأكمامِ
تزهو إذ يذوب الثلجُ
ظهراً في مداهُ

* *

ولقد أراهُ... ولا أراهْ
تمشي إليه المركبات الرُمدُ
والطرقات من ليل الملاهي السودِ
والعسس المدجّج بالعصيّ
ودغلة الشوك الملطّخ بالقذى
لتجزّ شرياناً تحدّر من حشاهْ
فيهب بالبطم المكسّرِ
بالنخيل المستباحِ
يدقّ باب القبر... ها جاءوا...
فقم من هجعة الأحلامِ
قد يبلغ الزبى زبدٌ
فزلزل، سيدي، مولاي،
غاشية بغتْ
وأَعِدْ لمنعطف النوى خطواً جفاهْ

* *

ولقد أراهُ.. ولا أراهْ
روح يهمهم دونه الذئب المراوغُ
باسط كفّيه يرقد بالوصيدِ
ودونه صقر يَشدُّ إلى
الفضاء جناحه رعباً
يخاف شراك عالية الذرى
فيطيح نحو الأرض مجنوناً
تراوده شباك الموت
ثاوية بجفن الفجر يخبو
دونه رعدٌ
تدحرجه طوابير التزحلقِ والتملّقِ
والتسلّق فوق أهداب الصديدِ
ودونه ورق وأقلام تَناثرُ
فوق أنهار الرصاص يئزّ
من شعب النشامى سمّلوا النظر الحديدْ
فمن الذي أسقى زعافاً
عرف نخلات عشي الهجر كنت أزورها
ومن الذي بعث الرصاص
وراء آرام تهلهل في الضياء بدورها
ومن الذي في الليل أنطره
لأسهو في سهاه
ولكي أراه على المدى.. دوماً أراهْ

* *

وأجرّ خطواتي وأسري
قد أراهُ.. ولا أراهْ
لكنّني أبداً أراهْ
جذعاً يُقصّ
فيرسل الأغصان تورق من جديدْ
نهراً يُسدُّ
فيدفق الأمواه من قلب السدودْ
ريماً يُصاد

فيكسر الأوتاد.. يقفز
لو تناءى الدرب أو شطّ المزارُ
إلى حوافي الفجر
من خلف الحدودْ

*   *

أين الطريق إلى الجزيرةْ
أين الطريق إلى الفراتْ

عبد العزيز: جبل يمتد من الشرق إلى الغرب يقع غربي مدينة الحسكة ويطل على نهر الخابور الذي يخترق تلك المدينة.

❑❑❑

قصيدتان

شعر: منذر عبد الحر

أغنية

دخلوا شواطئَ حيرةٍ
وأصيحُ من فوقَ الجنونِ
توضّأوا بالعهدِ
وافتتحوا الطريقَ إلى مرافئِ لهفةٍ
وتدفّقوا..
من أُغنياتٍ سابحاتٍ في الفراتْ
لخرافةٍ
بينَ التشرُّدِ والثباتْ
وترقُّبِ الأُمِّ الحنونْ

****

أعددتُ آلامي...
وقلّبتُ الجراحَ على الأرقْ
ومشيتُ في نزفٍ
ألمُّ من الشظايا الأَصدقاءْ
وسألتُ عن صرحِ الحياة
فلم أجدْ غيرَ اليتامى
شاهداً يروي مُناهُ إلى الشتاءْ

****

وصلوا..
إلى سرٍّ.. فحاصرَهم فرارْ
الليلُ مأخوذٌ بهم.. والصبحُ نارْ
فوجوههم..
جُمَلٌ من الليمونِ أدركها القطافُ
فأنكرتْ أسماءَها
بينَ الموانئِ والبحارْ
موتٌ يطوِّقُهُمْ
وخوفٌ مزمنٌ
يلقي على الساحاتِ دمعَ قلوبهم
ودمٌ..
يعلِّمُنا التمترسَ بالفنارْ
الوردُ فوقَ جباهنا
والماءُ يجري فوقنا
الشوقُ يطوينا
فيعطي بعضنا بعضاً دقائقَ للجنونِ
ليتَّقي شرَّ النهارْ!

****

قالوا.. كثيراً
إنَّ للنسيانِ أبواباً
ونافذةً تطلُّ على الحقولْ
أخذوا ضمادَ العمرِ من فزّاعاتِهم
ليُحارَ جيلْ
قالوا: نبدِّلُ حرثَنا
ونعدُّ من نارِ الأسى شعراً
ينامُ على الرصيفِ... بلا دليلْ
فالحربُ غادرت الهواجسَ للرثاءِ
لتستعيرَ لها بديلْ
****
دخلوا شواطئَ لهفةٍ
أخذوا المنافي.. والرسائلَ والبكاءْ
وتسلّقتْ أيّامُنا خجلَ الرؤى..
والذكرياتِ... "أتى.. وجاءْ"
أوّاه.. يا ذاكَ البلاءْ
. السوقُ.. والمقهى
عذاب قصيدةٍ
عشقٌ.. وخفقُ (عباءَةٍ)
قلقُ امتحانٍ..
واشتهاءْ!
والفقرُ.. مشجبُنا الأليفُ
نجيئُهُ
ونلوذُ في جلبابِهِ
ونرتّقُ الأحلامَ في رئةِ الخفاءْ

أوّاه يا لغةَ السناءْ
تأتينَ في ضَنَكِ الظنونِ
قصيدةً
أفردتُها
لتنامَ بينَ جوارحي
ألماً
يشكِّلُ لي الحياةَ
فأستحيلُ فنارَها!
وأمدُّ عنقي
نحوَ مقصلةِ اشتياقي
شارداً
للبحرِ...
والوجع . الخرافةِ .
والنشيدِ.. فأستطيبُ عذابَها! .
دخلوا..
وما وجدوا سوى قلقٍ
وما حصدوا الجوابْ
لا الصمتُ علَّمَهم خُطاهْ
نسجتْ أصابعُهُمْ ممرّاً للعذابْ
فطريقُهُمْ..
رتلٌ من العرباتِ يملأُها الخرابْ
أخذوا من الساعاتِ أحلاماً أراملَ
وانتهتْ أصواتُهم عندَ الغُرابْ
مَرّوا..
سنطفئُ لوعةً

ونضيءُ من دمِنا شموعَ الاحتفالِ
بألفِ بابْ
أوّاهُ يا شجنَ الفُراتْ
سلمَ العراقُ
فَبُحْ غناءَكَ للسماءْ
لتصيرَ نافذةَ الجوابْ

موسيقى عراقية

أخافُ عليكْ
أخافُ على بسمةٍ
جمّلتْ شفتيكْ
أخافُ على نسمةٍ في السماءِ
تكبِّلُ وردَ يديكْ
أخافُ رحيلَ غنائِكَ عنّي
وبوحَ خُطاكَ بليلِ التمنّي
وشهدَ الحريقِ على وجنتيكْ
أخافُ عليكْ
أخافُ عليكْ

أخافُ على رفّةٍ من جناحْ
أخافُ على رقدةٍ
فوقَ كفِّ الصباحْ
أخافُ عويلَ الرياحْ
أخافُ على موجةٍ من أقاحْ
تسافرُ منكَ.. إليكْ
أخافُ عليكْ
أخافُ عليكْ

مُريني..
تعلّمتُ أُصغي
أيا أرضُ هذا طريقي إلى رافديكْ
وهذا رهاني
أتوقُ لحلمِ الشهادةِ بينَ يديكْ
ويا أرضُ.. يا آيةً في السماءْ
وصوتَ ابتهالٍ
يردِّدُ أصفى دعاءْ
إذا ما غيابٌ دهانيَ عن ناظريكْ
أعدُّ الثواني لأغفو على راحتيكْ
أحنُّ إلى نجمةٍ
فوقَ خدِّ التعبْ
إلى جمرةٍ
في ضميرِ اللهبْ
إلى نخلةٍ
أدمنتْ كبرياءَ (الرُطبْ)
إلى غنجِ الأُغنياتْ
إلى دجلةٍ
يحتفي بالفُراتْ
إلى ألقِ النورِ
في خالديكْ
أخافُ عليكْ
أخافُ عليكْ

العراق

❑❑❑

أنا وبيروت...

شعر: رضوان السح

***أنا**

صحوت من الصحوِ
هذا السواء جنونُ:
أنا من أكونُ!
أنا...!
ضجَّة في الوجود بحجم الوجودِ
وزوبعة في الفراغِ
وبعض عظامٍ ولحمٍ ودمْ
وما للأنا من صلاتٍ بهذا الحطامِ
سوى لذَّةٍ أو ألمْ.
أنا...!
زورقٌ مبحرٌ
زورقٌ لا شراعُ لهُ... لا مجاذيفُ
أو هيكلُ...!
زورقٌ... لا مياهُ لتحملهُ.. لا ترابُ.. ولا شيءُ
من تحملُ..؟!.

***بيروت**

لبيروت أحمل قلبيْ
وعمري يبعثر أزهاره السبعَ بعد الثلاثينَ
قالت: تأخرتَ!
قلتُ: قليلاً.
وقلتُ –أخفِّفُ من عتبها–:
أعدُّ لكِ الآن شعراً جميلْ.
وصاحبني أفقها الأزرقُ:
ماذا تريد من المدن المشتهاةِ!
أما قلتَ: ما عاد لي مشتهى!
وقلتَ: كأنَّ الذي أشتهيه انتهى..!
فقلتُ وقد زاد ضعفي بفتنتها:
أنا لستُ ضيفاً
أنا بعض طيفٍ.. يزولْ.

لبيروتَ أحمل قلبي
وقلبي الصموت الذي لا يشاكسُ غير الكبيرِ

الذي لم يجدْهُ
يشيل بساقٍ ويترك أخرى
على الأرضِ
يرقب باب الأفولْ.
لبيروتَ أحمل قلبيَ
يُغلقُ أبواب لذَّتهِ
كي يمرَّ الزمان
فلا يعتريه من الدهر
غيرُ حنينٍ يطولْ

لبيروتَ أحمل قلبيْ
وأدخل في حزنها
تقولُ الأزقَّة: أنتَ؟!
وبعض الأزقة –كانت تشاغَلُ عنِّي
ويخنقها عتبها–
لا تقولْ.

قتيلكِ بيروتُ
كان جمالكِ همِّيْ
وأمضيتُ عمريْ أفتِّش عما يليق بحسنكِ
لكنني ما وجدتُ سوايَ
وأحزنتُ أمِّي.
فإن شئتِ أرديتِني.. والقتيل قتيلْ.
لبيروتَ وجهٌ إلى الغربِ
مثل صبايا الفرنجة في صخبٍ ومجونْ
وآخر همسُ جدارٍ عتيقٍ يظلِّلُ بعض العجائزِ
يروي حديثاً حنونْ
لبيروتَ وجهانِ –مثل جميع الحسانِ–
وقلبٌ فريد بزرقتهِ
ونبيلْ.

كأني بها من عوالم خلفَ البحارِ
كعاصمةٍ من عواصم تلك البلادْ
كأني بها قرية لا يغادرها أهلها
لسوى الحقل وقتَ الحصادْ
تحيِّرني هذه المرأةُ!
هذي المدينةْ
ولكنني طامح أن أعدَّ –بكلِّ سرورٍ–
ملفَّاً بأنوائها
أسمِّيهِ سرَّاً "طقوس بُثينهْ"
لأني "جميلْ"!

❒❒❒

وانتظار لرحيل..؟!

شعر: مصطفى أحمد النجار

قلبي على بدء الدروب نهاية التّسيار..
أم خفق الجناح إلى الجناحِ؟
طير يكبّله الدجى..
أم طائر زرع الجواءَ
فلألأ الصدر الذي
كم شفّه وجد الصباحِ؟
أتذوب في صمت الصدى
قصص ارتحال وارتحالِ
يتكسّر المجذاف والمجذاف
تبتعدُ الحقيقة كالخيالِ
تنأى سطور أو ضفاف
أم أنها... تنمو البلابل..
تحت أنقاض الجراحِ؟
قلبي على نخل تفتّح كالرؤى
قلبي على أفق يلألئ بالصّوْر
مثل الصحارى الظامئات..
إلى سحابات حبالى أو نَهَرْ!
أم أنه القلب الذي...
قد قُدَّ من ميْت الحجر؟
أم أنه الحزن الجديد
لا... إنه الفصل الأجدّ
لموت أنثى الشوك،
خاتمة الجليد؟!

***

هكذا قال المغني سندباد
بعد أن حطَّ على شط الرماد
خلفه الخمسون أصداء الرحيل
ومخاضات السّنين
وابيضاض القلب مثل الكفّ..
في الليل الطويل
وانتظار..
وانتظار لرحيل؟!

❐

(*)ـ اختلاف الإيقاع بين المقطعين لمقتضى الحال.

❑❑❑

من تجليات هاملت

شعر: إبراهيم عباس ياسين

تكونينَ أو لا تكونين.. تلك هي المسألةْ

***

تكونينَ إيذانَ بدءِ شروقٍ جديدْ
تكونينَ فجري القريبَ وموتي البعيدْ
تكونينَ عنقاءَ...
تنهضُ من نومها كالنشيدْ
تُلمّعُ وجه الصباحِ المذهّبِ
تخضرُّ كالآيةِ المنزَلةْ
تكونين أو لا تكونين... تلك هي المسألةْ

***

تكونينَ ما ينزفُ القلبُ من أغنياتْ
وما تذرف الروحُ
. وهي تُهوِّم مثل القصيدةِ .
من أمنياتْ
تكونينَ أنَّاتِ نايٍ جرّيحٍ
تشقُّ قميص الدجى كالصلاةْ
تكونين عصفورةَ النارِ... عرس النهارِ...
انفجارَ الرؤى المذهِلَةْ
تكونينَ أو لا تكونينَ... تلك هي المسألةْ

***

تكونينَ أقربَ مني إليّ
ومن شهقةٍ لا تزالُ تخبّئُ
أشواقها الحُمْرَ في رئتيّ
أراكِ، كأن السمواتِ تنشقُّ
عن وردةٍ ذات فجرٍ بهيّ
وأبصرني مثل نهرٍ
يعانق فوق الضحى سنبلةْ
تكونين أو لا تكونين.. تلك هي المسألةْ

***

تكونين أنثايَ بعد ثلاثين معركةً
خاسرةْ
تكونين وشماً على ساعديَّ
ونقشاً يؤطّر بوّابة الذاكرةْ
طريقاً يُغايرُ غيم الطريق المؤدّي

إلى مقصلةْ

تكونين أو لا تكونينْ... تلك هي المسألةْ

***

تجيئينني من دخان الحكاياتِ
في سالفِ العشقِ حافيةً كالهواءْ
وألقاكِ فيَّ مُخبَّأةً كالنهار المعلّقِ
فوق سرير الضياءْ
يداكِ شراعان يغتسلانِ
بدمعٍ تألَّقَ فوق جفون المساءْ
وعيناكِ أغنيّتان ترفّان
مثل سنونّوتين على شَجرِ القلبِ..
ماذا فعلت بقلبِ المحبّ ليغدو فضاءْ!
وماذا سأصنع وحدي . إذا ما ذهبتِ .
بليلٍ يبدّدني كالهباءْ؟
وأعترف الآن: لا غيمَ لي، لا سماءْ
ولا أرضَ، إن أنتِ لم تُمطري
فوق هذا الجفافِ
ولا بحر إن لم تكوني ضفافي
وإن أنتِ لم تزرعي الشمسَ
وعداً بحرّيةٍ مُقبِلةْ

تكونين أو لا تكونين.. تلك هي المسألةْ

***

تكونين قيثارةً للرياح الحبيسةِ
لما تهبُّ على شاطئ الغرباءْ
وأيقونةً للغيوم المطيرةِ،
تنبجسين كما يتفجَّرُ من أضلعِ الصخرِ..
ماءْ
تعالي . أناديكِ . من مشرق الصوتِ
حتى غروب النداءْ
أيا امرأةً لا تزال تؤثّث قلبي المعرَّى
بجمر الغناء
وهزّي إليكِ . سلامٌ عليكِ .
بصفصافةٍ في الدماءْ
تُساقِطُ عشقاً جَنيّا
وأُبعث . رغم احتراقي . كما في كلامِ
المواجيد حيّا
أسبّح باسم التي صيّرتني
ملاكاً سوّياً، وما كنتُ شيًّا
سلامٌ عليكِ... سلام عليّا
سلامٌ على جمرةِ الأسئلةْ
تكونين أو لا تكونين.. تلك هي المسألةْ.

□□□

عالم القصة

❑❑

عودة الطيور المهاجرة

قصة: إبراهيم خريط

تلقينا أمر القتال ليلاً..

استدعانا الرائد نزيه، قائد الكتيبة إلى مكتبه فور عودته من مقر القيادة. ولما دخلنا عليه وقابلنا بابتسامة مشرقة ما عهدناها فيه من قبل، وكلمات ناعمة لطيفة تعبر عن عاطفة أبوية صادقة كسرت الحاجز الذي يفصل بيننا.. أدركنا أنه ما دعانا إلا لأمر هام.

بسط المصور الطبغرافي على الطاولة، وشرح الموقف، ثم وزع المهمات وحدد الطريق الذي نسلكه والنقطة التي نبلغها ونتمركز فيها، وحدد ساعة الصفر.

قال قائد الكتيبة:

–تبدأ المدفعية والطيران رمايات التمهيد، ثم نبدأ بالتحرك.. نتقدم على هذا الطريق الترابي..

–وهنا...؟

سألته وأشرت بيدي، على المصور، إلى واد انهدامي ضيق يعترض طريقنا ويحول دون تقدمنا، يتوسط المنطقة المحرّمة التي تفصل بيننا وبين العدو الذي يبعد عنا مسافة لا تزيد عن مرمى البصر.

قال قائد الكتيبة موضحاً:

–أثناء رمي التمهيد تقوم وحدات الهندسة بنصب جسر حربي في المنطقة لتعبر عليه قواتنا.

سكت لحظة.. نظر في عيوننا، ثم أضاف:

–انتبهوا جيداً.. مثل هذه الجسور أهداف هامة يركز عليها العدو رماياته ونيران أسلحته. يجب أن يتم العبور بسرعة ودقة. تجنبوا التوقف.. التزموا بالتعليمات.. السرعة المناسبة، المسافات الفاصلة، اليقظة والحيطة والحذر والاستعداد التام للاشتباك مع قوات العدو في أية لحظة.

نظر إلينا نظرة حب وحنان ثم قال متسائلاً:

–هل هذا واضح؟ هل لديكم سؤال؟

قلت: لا.. كل شيء مفهوم.

التفت إلى الملازم الأول محمود قائد السرية وسأل:

-وأنت يا محمود؟

-كل شيء واضح.. سيدي.

-إذا....

مد يده مصافحاً، ضغط على أيدينا بحرارة، حييناه وانصرفنا.

عندما صرنا خارج المكتب قلت لمحمود:

-يبدو أنني كنت قد كونت فكرة خاطئة عن الرائد نزيه، وقد تبدلت الآن.. كنت أظن أنه لا يميل إلينا.

ابتسم محمود وقال:

-هذا لأنك ضابط جديد، وتجربتك معه قريبة العهد.. إنه طيب ودود، وستبين لك الأيام ذلك.

قمنا بالاستعدادات الضرورية، تفقدنا العناصر والذخيرة، فحصنا الآليات والأجهزة، أكملنا إجراءات التمويه. وقبل أن نخلد إلى النوم قال محمود يسألني:

-أين الرسالة؟

كان محمود قد كتب رسالة لزوجته وأعطاني إياها لأحملها إليها في إجازتي. ولكن الإجازة أوقفت قبل أن أغادر الموقع.

ناولته الرسالة. أخذها بيده، نظر إليها ملياً ثم دفع بها إلي قائلاً: احتفظ بها.

سألته: لماذا؟

-دورك في الإجازة قبل دوري.

قلت: الإجازات كلها أوقفت.. أنت تعرف هذا.

قال: نعم أعرفه، ومع ذلك ستحصل على إجازتك بعد تنفيذ المهمة.

وأضاف مداعباً: ومعها يومان زيادة، وستصل البلد قبلي.

قلت مازحاً: وإن......؟

ورسمت بيدي إشارة فهم معناها، فسألني ضاحكاً:

-إن حصل شيء؟

قلت مستدركاً: لا أقصدك أنت. أنا أو أنت، كلانا أو لا أحد منا.. من يدري؟

رد مبتسماً: إن مت احتفظ بها كذكرى من صديق الطفولة، أو أعطها لزوجتي.. تصرف بها كما تشاء.

قلت مداعباً: وإن مت أنا؟

أجابني والبسمة مازالت تزين وجهه: لا تخف.. لن أطالب ورثتك بها.

استلقى على ظهره وقد شبك يديه تحت رأسه، فسألته: هل ننام؟

أجاب: يجب أن ننام استعداداً ليوم نحتاج فيه إلى اليقظة والنشاط.. ولكن..

أدركت ماذا يدور في خلده فقلت: أنا كذلك.. لا أشعر بالنعاس.

-تفكر بالحبيبة؟

-أنت تعرف أني ما زلت عازباً وهذا يهوّن الأمر علي.

-ما رأيك بكأس من الشاي؟

قلت: هذا رائع.

قال محمود: على ذكر هذه الكلمة.. قال لي الرائد نزيه يوماً: أنتم يا أبناء الفرات تفضلون الشاي على القهوة والمتة. تتزودون به قبل كل حركة أو مهمة، كما تتزود الجمال بالماء قبل الرحيل. فأجبته.. يا سيدي الرائد هو غذاء ودواء.

ظلام وسكون..

عيون تتطلع إلى السماء، ترصد النجوم.. تعبر المسافات الطويلة، تخترق الحجب وتغوص في عوالم عجيبة، تحاول استكشاف المجهول والوقوف على أسرار الكون.. تبحث عن الحقيقة في هذا الفضاء الرحب اللامتناهي. فإذا أعياها البحث والسؤال انكفأت إلى النفس البشرية تنقب عن غايتها بين سيل الأفكار ودفقة العواطف.. بين اليأس والأمل، في رجفة القلب ورعشة الشفتين. ولما تدرك أنها ولجت عالماً أكثر غموضاً، وضاعت في متاهات أشد تعقيداً، ترنو إلى النجوم بعيني شاعر لا يرى في القمر سوى وجه الحبيب، ولا توحي إليه النجوم إلا بالسحر والروعة والجمال.

قال محمود وهو يرنو بعينيه إلى السماء: رائع هذا التناثر

-تقصد النجوم؟

أفكارنا وخواطرنا واحدة، لهذا كانت عرى الصداقة وثيقة بيننا، منذ أن كنا معاً في مرحلة الدراسة الثانوية. بل منذ أن كنا صغاراً نلهو ونمرح والزمن في غفلة منا. واستمرت صداقتنا بعد الثانوية عندما التحق بالكلية الحربية، والتحقت أنا بالجامعة.. افترقنا فترة من الزمن، ثم جمعتنا الأيام من جديد.

قال بصوت هادئ رخيم: طالما تمنيت أن أقوم برحلة في هذا العالم العجيب كحلم، الواسع بلا حدود، الغامض كلغز، الممتد إلى ما لا نهاية.

-أنت حالم.. خيالي..

قال بذات الصوت واللهجة: بل أنا إنسان، وواقعي. ومع ذلك، أليس من حقي أن أحلم؟

ما الفرق بين الحلم والحقيقة؟ كم هي الأحلام التي تحولت إلى حقيقة، وكم هي الحقائق التي

تفوق الأحلام في غرابتها!

صمت لحظة يسرح مع تأملاته وخواطره. أدركت أنه قد حلق بعيداً فسألته:

–تفكر بعائلتك؟

قال بصوت متهدج: يقولون إننا نرى العالم في عيون الأطفال، في ابتساماتهم التي تزرع الأمل في النفوس المتعبة.. في ضحكاتهم التي تغمرنا بالفرح والسعادة.. في لثغتهم... في خطواتهم المتعثرة. ما أبعدك عني الآن يا صغيري! ما أبعد وجهك وعينيك وابتسامتك!. مسافات طويلة تفصل بيننا وإن كانت صورتك لا تفارق خيالي، وصدى ضحكتك لا يبارح مسامعي.

سكت مرة أخرى ثم أضاف:

–في الرسالة الأخيرة كتبت أمه تقول: لقد صار يخطو خطواته الأولى، وقد افتقدك في عيد ميلاده، وهو يردد كلمة بابا كثيراً.. ما هي الهدية المناسبة لطفل في مثل سنه؟ دبابة صغيرة؟

تهدج صوته قائلاً: ممكن.. نعم.. لم لا؟ فكرة معقولة. في الإجازة القادمة سأهديه دبابة، لها محرك يعمل بالبطارية، ولها برج ومدفع.. نعم لها مدفع سبطانته طويلة.. نعم طويلة.

تحول الصوت إلى همس ومناجاة، ثم عم المكان سكون عميق تخللته أصوات طيور مهاجرة، تحلق في السماء.

ناديت: محمود.

لم يرد. كان قد استسلم للنوم وهو يحلم. ربما كان يحلم بأنه طير مهاجر، يقطع المسافات الطويلة، يحمل دبابة صغيرة ويضعها عند رأس الطفل الذي يرقد بهدوء.

قبل طلوع الفجر تحركنا..

دبابة الملازم الأول محمود تتقدم.. تتبعها دبابتي ودبابات السرية، بعد أن نفذ الطيران والمدفعية رمايات التمهيد.

رد العدو بأسلحته المختلفة.. اشتبك الطيران في السماء. تناثرت القذائف ودوت أصوات الانفجارات في كل الجهات.

علينا أن نعبر الجسر الحربي بسرعة ودقة، وأن نجتاز منطقة مكشوفة ونبلغ نقطة معينة.. مرتفعاً يشكل ساتراً يصد رمايات العدو.

اقتربنا من الجسر.. دبابة الملازم محمود تتقدم بسرعة. اشتد قصف العدو وتكاثفت رماياته. صوبنا. هدير الطائرات.. دوي المدافع.. أزيز الرصاص. رمايات مباشرة وأخرى غير مباشرة، انفجارات.. قذائف تحفر الأرض وأخرى تتفجر في الجو وتتشظى قطعاً حادة كالسكاكين.. طائرة معادية تنقض علينا. تستقبلها المدافع المضادة وتحولها إلى سحابة من الدخان الأسود، ثم تهوي أشلاء متناثرة على الأرض.

يصل النقع إلى كبد السماء، ويمتلئ الهواء بالدخان والغبار ورائحة البارود.

دبابة الملازم الأول محمود تنطلق كالسهم.. هذا الجبل المعدني.. هذه الكتلة من الفولاذ والبارود والبشر مهرة مروضة، تعدو.. تقفز فوق الحواجز. تتقدم صوب الهدف. ولما توسطت الجسر حدث كل شيء بسرعة.

قذيفة معادية أصابت سلسلتها. انفجرت القذيفة وقطعت السلسلة فانحرفت الدبابة عن مسارها.

صرخ سائق دبابتي: يا إلهي.. ستهوي في الوادي.

خرجت مقدمتها عن الجسر. أوقفها السائق قبل اللحظة الأخيرة. تحركت إلى الوراء قليلاً فانحرفت أكثر من ذي قبل.. كان السائق يحاول أن يبعدها عن الجسر لئلا تقطع الطريق على الدبابات الأخرى.

توقفت.. دفع بها مرة أخرى لكنها استدارت في مكانها.

ند عن سائق دبابتي صوت مخنوق: ستهوي في الوادي.

تأرجحت على حافة الجسر. نصفها معلق في الهواء والدخان يتصاعد منها. خفف سائق دبابتي سرعته وكاد أن يتوقف، فصرخت به: تقدم.

رد قائلاً: إذا تقدمت دفعت بدبابة قائد السرية في الوادي.

صرخت آمراً: تقدم بسرعة.. لا تتوقف.

قال: لا يمكن تفادي الاصطدام.

–تقدم..

لماذا لا يقفز محمود وعناصره منها قبل اللحظة الأخيرة؟ ماذا يفعلون داخلها؟ ألا يحاولون النجاة بأنفسهم؟ هل سدت المنافذ؟ أم أنهم ما زالوا يأملون في إبعادها عن الجسر ليفتحوا لنا الطريق؟ هل يمكن أن يحدث هذا؟ هل يمكن أن تحدث معجزة؟

اقتربنا منها. صرنا فوق الجسر. المسافة بيننا تتناقص بسرعة. تتضاءل الأبعاد، يهرب الزمن، تفر الثواني..

تحركت قليلاً.. بريق من الأمل تألق في داخلي، لم يلبث أن انطفأ عندما أدركت أنها لم تكن إلا محاولة أخيرة يائسة.

لم تبق إلى خطوات قليلة.. خطوتان.. خطوة واحدة..

وجه محمود يفاجئني، عيناه تنظران إلي بدهشة وقد اتسعت حدقتاهما. يسألني بصوت كالفحيح: لماذا..؟ لماذا..؟ زوجته التي تنتظر عودته.. طفله الذي يخطو خطواته الأولى.. يد الطفل تمتد إلي.. كفه يغطي وجهي، أصابعه تنغرس في عيني. تفقأهما، تدفعني إلى الوراء، لكن اليد الغضة الطرية لا تقاوم جبل الحديد والنار.

لوحت بيدي أمام ناظري لأبعد هذه الصورة التي تتراءى لي وتثير عواطفي.

غبـار وظلام..تختفـي الشـمس التـي أطلـت قبـل قليـل وراء سـحب الـدخان والغبـار... دوي انفجـارات.. أزيـر طـائرات.. هـدير دبابـات، قعقعـة سلاسـل.. أصـوات.. أصـوات.. ضـجيج يصـم الآذان.. صدمة عنيفة جعلتنا نهتز في أماكننا.

ثم..

سقطت دبابة محمود في الوادي.

اجتزنا الجسر وتابعنا التقدم. نفذنا المهمة وبلغنا النقطة المحددة، وصرنا في مأمن من رمايات العدو المباشرة.

ظلت الدبابة المعطوبة في الوادي، تتصاعد منها ألسنة النيران وسحب الدخان..

لم يخرج منها أحد.

فـي المسـاء كنـت وحدي بعد أن فقدت صـديقي ورفيـق طفولتي وشـبابي. الجنـود يتحركـون فـي الموقـع الجديد، ينظفون ثيابهم وأسلحتهم، يدخنون، يشربون الشـاي، يشـعرون بـالزهو وهـم يسـتعيدون أحداث ذلك اليوم..

استدعاني الرائد نزيه وهنأني بالسلامة. قلت له:

-ولكن.. محمود. فقدناه.

-نعم..

-هل... أنا...؟

أجاب: أعرف ما يقلقك ويثير شجونك. أعرف أنه صديقك، لكنك لست مسؤولاً عما حدث له.

أنت لم تفعل سوى الواجب. أي واحد منا يقدم على ما أقدمت عليه. هذا هو التصرف الصـحيح وإلا كانت خسارتنا كبيرة.

غادرتـه وفـي ذاكرتـي سؤال يؤرقنـي.. ألا أيها الزمن القاسي لماذا تضـعني أمام امتحـان صـعب كهذا؟!!

نظرت إلـى النجوم.. مسحت دمعـة انحدرت من عينـي، وبـدون وعـي امتدت يـدي إلـى الرسـالة، ضغطت عليها بقوة، وقلت في نفسي: سأحمل لطفله هدية.. دبابة صغيرة، لها مدفع وسبطانة طويلة. أليست هذه رغبة أبيه؟!

ما كان بوسعي أن أفعل غير ما فعلت يا صديقي. على القافلة أن تتابع المسير.

محمـود.. ها قد تحقق حلمك، ولعلك الآن تطـوف فـي هذا العـالم العجيـب كحلـم، الواسـع بـلا حدود، الغامض كلغز.. الممتد إلى ما لا نهاية.

نظرت إلى السماء.. كانت النجوم تتلألأ كالمصابيح. أعدت الرسالة إلى جيبي. ثم عم المكان سكون عميق.. تخللته أصوات طيور مهاجرة تحلق في السماء.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

كائنات الأحلام

قصص...صلاح زنكنة

الحصان

قصة: د.نجمان ياسين

كان المطر يهمي، وكانت العربة تسير برعونة وحشية يتحكم فيها الحصان الوحيد الذي راح يجر العبء مرغماً. وضمن فترات قصيرة كان الحوذي يرخي العنان فيندفع الحصان كالبرق أو يروح ساحباً العنان فتتهادى العربة بطيئة متثاقلة وهي تتدحرج بإعياء على أرضية الشارع الموحل الملتمع في بعض الأجزاء التي ناشها الماء وجعلها صقيلة كالزجاج وهي تستقبل الأضواء المتناثرة مع حركة العربة والتي لا يكاد الرجل يتبينها أو يتملى سحرها الأخاذ إلا وقت يتباطأ الحصان حين تعترض الشارع الحفر المائية المتعرجة أو الانكسارات العديدة في الطريق.

اعتدل الرجل المسترخي في المقعد الخلفي من العربة وبدأ يرقب قطرات الماء الموزعة بشفافية على المعطف الشمعي للحوذي والتي كانت تتوهج برونق بهيج وتتناثر تارة أو تعود لتلتم في قطرة واحدة سرعان ما تنفرط إلى قطرات صغيرة تسيل على شكل خطوط رفيعة.

دهشت المرأة التي تغفو على صدر الرجل عندما أزاح جسدها وأبعدها بهدوء وراحت ترصده وعيناها تحملان الرغبة المشحونة برائحة الخمر والعطور الأجنبية المختلفة.

قالت المرأة:

–الدنيا برد.

قال الرجل: المطر جميل.

قالت المرأة وهي تدحس صدرها في أحضان الرجل: لو ذهبنا إلى البيت مباشرة.

قال الرجل: الحصان جميل. والحوذي أيضاً.

تشبثت المرأة بجسد الرجل وقالت: سأموت من البرد.. احميني..

همس الرجل: سأفعل، انظري.. المطر عروس رائعة.

سألت المرأة: لماذا خرجنا من مكاننا إذا لم تكن تريد الذهاب إلى البيت؟..

سأل الرجل: هل أنت صخرة؟.. أستطيع أن أعود بك إلى المكان، ألا ترين جمال الحصان

احتجت المرأة وارتعشت تقاسيم وجهها المغطى بطبقة كثيفة من المساحيق الحمراء، البيضاء، الزرقاء: أحبك ولو لم يكن الأمر هكذا لما تركت المكان وجئت معك.

قال الرجل: ألا ترين جمال الحصان...

أجابت المرأة: سأنفجر.

قال الرجل: نحن هنا بمنأى عن صخب المكان.

بضراعة مستسلمة رجته المرأة: لنذهب إلى البيت.

حملت نبرته بعض الضجر ونفاد الصبر وقال: أنا أيضاً أريد الذهاب إلى البيت، لكنني الآن مولع بجمال الحصان تحت المطر.

سألت المرأة وهي تدعك صدر الرجل بعد أن امتدت يدها إلى لحمه المتماسك القوي: هل الحصان أجمل مني؟..

صمت الرجل.

سعل الحوذي.

اندفع الحصان في الشارع الصقيل كرقبة عذراء ساحرة وتجاوزت العربة أشجار الفستق التي امتدت لمسافات واسعة متراقصة تحت المطر.

سألت المرأة: هل الحصان أجمل مني؟..

سكت الرجل ثانية.

بكت المرأة وانتبذت ركن العربة منكسرة والخيبة تلطم جسدها فيرتج نهداها المندفعان إلى الأمام بقوة.

قال الرجل: الحصان جميل، جميل، والحوذي أيضاً، أليس كذلك؟..

لم تجب المرأة.

التف ذراعه حول خصر المرأة وقرب جسده منها فارتطم بصدرها الصاعد الهابط، وقال:

-أليس كذلك؟..

استكانت المرأة وقالت برضى: الحصان جميل والحوذي أيضاً.

قال الرجل وعيناه مخضلتان بالأسى: لكنهما متعبان، متعبان.

ونظر إلى المرأة وهمس: أنت أيضاً متعبة.

قال هذا وتطلع إلى الحوذي والحصان ثم ردد باكياً: المدينة أيضاً متعبة.

ارتسمت الدهشة في وجه المرأة فأضاف: والعالم.

وفجأة انتفض من مكانه رافعاً جسده إلى الأعلى ومادّاً إياه خارج مدخل الحوض الخلفي للعربة وعب حفنة هواء شعر بها تتسلل باردة لاذعة إلى صدره.

كانت المرأة تنظر إليه ووجهها حيرة ذبيحة.

عاد الرجل إلى مقعده وبسكينة وادعة ضم المرأة إليه وقال:

-عندما كنت صغيراً كنت أمشي تحت المطر أتمنى أن أمشي عارياً، هل كنت تمشين تحت المطر؟..

قالت المرأة: كنت أحب المطر، لكني لم أستطع المشي تحته لئلا تبتل ملابسي.

قال الرجل: لو جربت لذة المشي تحت المطر!..

استعاد الرجل تلك اللحظات الموغلة في زمن مفقود، زمن الصبوات والطفولة الهائمة تحت الضوء والمطر. في النهر والغابات، الأقبية والخانات، في عتمات المدن وأزقتها الشعبية، في الأماكن التي تعيش في حراسة الخوف بعيداً عن الضوء، البشر الذين يعيشون النفي والوحدة أمام العالم. ظهرت الوجوه التي صورها خائفة، متألقة، ضائعة مشحونة بالتوتر والرعب، الطيب والنبوءة، وجوه المجانين والفقراء، الأطفال والنساء، عيون البشر المحترقة بالفجيعة، المسكونة بالرهبة الإنسانية، المتطلعة إلى مصير بشري قلق غير مأمون.. وجد الرجل نفسه بين تلك الوجوه الأليفة الحزينة، ووجد نفسه يجوس في أروقة سرية غامضة لتأريخ المدينة، التأريخ المزدحم بروائح انفتاح الأشياء وتألقاتها البكر المغتلمة. وجد نفسه وسط عالمه الرحب منتشياً، مستغرقاً في نشوة صوفية تجعله يندغم مع أدق النأمات.

سألت المرأة: أين أنت؟..

قال الرجل: في الليل، عندما يسقط المطر ويسير الإنسان تحت سماء الله والريح تضرب جسده، في هذه اللحظة تتجلى الأشياء، أتعرفين أن المسألة أكبر من أن توصف، أكبر من أن توصف حين تسيل قطرات الماء على الوجه مختلطة بلذعة العرق المالح في الفم، والأضواء تلتمع على جانبي الطريق، تتناثر الأضواء والأحاسيس و...

سألت المرأة: ماذا؟..

قال الرجل: لا شيء.

ظلت العربة مندفعة كسهم طائش وسط عتمة الليل العابق برائحة الأعشاب البرية وجذور النباتات المتراقصة بين شجيرات الفستق التي كانت تتمايل بوجه الريح والمطر المتساقط كخيوط بلورية شفيفة، كان الرجل يشم رائحة الليل والمطر والعشب، وكان يشم رائحة المرأة والحصان.

قال الرجل: إنها لرائحة غريبة.

سألت: رائحة غريبة؟..

أومأ الرجل برأسه وهمس حالماً: هل يستطيع انسان أن يبدع تركيباً لرائحة هي مزيج من المطر والعشب. ومن المرأة والحصان؟.

أجابت المرأة ببساطة: لا يستطيع أحد أن يفعل ذلك.

حملت نبراته الحسرة: يا للخسارة.

سعل الحوذي.

اندحست المرأة في صدره.

أحس بالتوتر ينبض في عروقه، يحيل مشاعره إلى كتلة تضج بالفجيعة، تمور باختلاطات يعجز عن إدراكها، اختلاطات، سرية يحسها كالنصل المرهف في الأعماق لكنه لا يدرك طبيعتها.. أحزنه ذلك.

قالت المرأة: لماذا لا تتكلم؟..

تساءل: لماذا لا أتكلم؟..

قالت: أجل.

قال: الحصان يتكلم.. هل تعرفين لغة الحصان؟..

هل أصغيت لوقع حوافره؟..

رجته المرأة: لنذهب إلى البيت.

اعترض: لا زال الليل في أوله.

احتضنته برفق وقالت بصوت يختلط ورعشة بكاء مختنق:

-الساعة تجاوزت الواحدة.. وأنت متعب.

هز رأسه.

أضافت: أعرف أنك متعب وعنيد.

كرر الرجل: أجل متعب وعنيد.

في الصباح المترع بضوء الشمس، كان يرقب غيمة مسافرة ويحلم بتصويرها.

في الصباح المترع بضوء الشمس توقفت السيارة ذات الرقم الأبيض، هبط منها رجلان أنيقان، اقتربا وأخذا يتحدثان عن التصوير وعن إعجابهما به، عن المدينة وواقع الأسواق.

فجأة قال أحدهما: أستاذنا الكبير جميع صورك رائعة باستثناء صورة الجمجمة والنقود.

واصل الآخر: إنها تبدو نشازاً وسط صورك الجميلة.

تطلع الرجل إلى صورة الجمجمة، كانت الصورة تجسد بنظره المصير الإنساني، وكان يعتقد أن

القناعة في العمل هي جوهر الأشياء، كان مقتنعاً أن الجمجمة الراقدة وسط حفنة من النقود الورقية والمعدنية تقول شيئاً كبيراً، شيئاً يعيش من أجل أن يعرفه الآخرون.

قال الرجل الأول: لذا نقترح أن تبعدها عن صورك.

قالت المرأة: لماذا لا تتكلم؟..

أخرج الحوذي علبة سجائره وأشعل واحدة وراح يردد لحن أغنية شعبية حزينة تتحدث عن الفراق والأحباب والموت.

ازدادت شراسة المطر.

قال الثاني: أجل عليك إخراجها من بين صورك المعروضة.

قال الرجل: لكنها صورة جيدة.

قاطعه الأول: ولكنها يائسة.

قالت المرأة: إنك تقتلني.

أكمل الثاني: وتحتقر الثروة.

قال الرجل: أنا أريد هذا.

قال الأول: كل الأصدقاء أثارتهم الصورة.

أدرك الرجل ما يريدان فقال بحدة: ستظل الصورة في مكانها لن أزيلها أبداً.

اتجه الرجلان إلى السيارة.

واتجه الرجل صوب صورة الجمجمة والنقود وهمس بفرح طفولي:

–لقد حققت الهدف.

قالت المرأة: إما أن نرجع أو تتكلم.

قال الرجل: أشتهي أن أقود العربة.

كان المطر يتساقط لطيفاً رائقاً والحصان يمرق ككائن خرافي وسط فضاء الليل البهيم ورائحة الجذور والأعشاب والحصان والمرأة تهاجم الرجل.

قال الرجل للحوذي: توقف.

تباطأت العربة.

قال الرجل: أعطني مكانك.

دهش الحوذي. دهشت المرأة.

كان الليل أفقاً من السحر والعشب والمطر.

قال الرجل للحوذي: هل أنت متزوج؟..

رد الحوذي: عندي خمسة أولاد.

سأل الرجل: تعمل في الليل فقط؟..

أجاب الحوذي: لا يسمحون لنا بالعمل نهاراً.

قال الرجل: كم تقبض لو عملت كل الليل؟

قال الحوذي: دينار، دينار ونصف.

أخرج الرجل قطعة ورقية حمراء، دسها بيد الحوذي، أخذ مكاناً قربه وقال:

-هي لك.

نظر الحوذي إليه، إلى المرأة باستغراب واحتجاج!..

قال الرجل: دعني أقود العربة.

تردد الحوذي. اشتعلت عيناه خوفاً فقال الرجل: لا تخف.. أنا سائق ماهر.

ظل الحوذي متردداً.

قال الرجل: ستراني عندما أقود العربة.

كانت المرأة تنظر بهلع ودهشة والحوذي مأخوذ بالمفاجأة عندما أطلق الرجل عنان الحصان فتهادت العربة، ورويداً، رويداً كانت سرعتها تزداد وهي تتوغل في قلب الليل المشحون برائحة المطر والعشب والمرأة والحصان.

وإذ بدأ الرجل يقود العربة بحماس كان يحلم بصورة جميلة للحصان تحت المطر.

- العراق-

❑❑❑

الكأس والرأس

قصة: عبد الإله الرحيل

... قلة قليلة من أصدقائي يعرفون حكايتي مع الأحلام والاختراعات العلمية التي استبق فيها عالم المختبرات والبحوث... (بكل أسف فأنا مضطر أن أثبت الكلمات التالية قبل أن أستطرد في حكايتي؛ لقد قلت إن قلة قليلة من أصدقائي... لكن الواقع يؤكد أنني كتبت كلمات (أصدقائي) كنوع من التقليد... إذْ أنني وكثيرون غيري ينزلقون لكتابة هذه الكلمة دون تدقيق... فنحن نفتقد إلى صديق حقيقي... ولكننا- بالتأكيد- نملك الكثير من معارفنا الذين يمرون بنا؛ أو نمرّ بهم؛ بحكم العلاقات اليومية والمصالح اليومية؛ وهذا يؤكد أن أبا حيان التوحيدي يثبت أن حكمته هي المنتصرة... فلقد قال إن من يجد صديقاً بعد أربعين عاماً فهو إنسان محظوظ!!)..

... ها أنذا أستيقظ متأخراً. في أغلب أيامي أستيقظ متأخراً. أحاول أن أستعيد حلمي بشكل كامل؛ ولكن مطارق جاري الحداد وصراخه على مَنْ يعمل معه من الفتيان... يبتر الحلم؛ أو أنه يغدو شريطاً سينمائياً قديماً؛ قد لا يذكر منه المرء إلا عنوانه. تغزوني حالة من القهر؛ وقد تتطاول إلى الكآبة إذا ما أمعنت التفكير في ذلك الحلم طويلاً، ذلك بأنني على ثقة بأن الحلم؛ ذلك الحلم؛ لن يعود مرة ثانية. يأتي مرة واحدة؛ ويغادر عالمي إلى مكان آخر، ربما إلى مدينة أخرى؛ أو قارة أخرى ليدغدغ إنساناً آخر غيري... وكم أتألم عندما أفكر بأن ذلك الشخص قد يستعيد تفصيلات الحلم لحظة لحظة، خاصة عندما يكون حلماً وردياً، أرى فيه القصور والصبايا الحور العين وهن يتقصّفن راقصات؛ بحيث تبدو ريشة أمهر الفنانين عاجزة عن رسمها أو التقاط مغزاها.

لقد اختلفت مع أصدقائي (أقصد معارفي..)؛ فهم يتهمونني- بمنتهى الخشونة أحياناً!- بأنني إنسان خيالي؛ وخيالي- كما يقولون- من النوع الجامح الذي يتنافر مع الواقع... وإذا كانوا في بداية الجلسة؛ ولم يفعل الخمر مفعوله في أجسادهم؛ فإنهم يشيرون- بنعومة!- إلى خيالاتي؛ التي تأخذ شكل الأحلام؛ فيقولون إنها إن دلت على شيء؛ فإنها تدل على أنني إنسان ذو طموحات كبيرة؛ لم تستطع ظروفي؛ بدءاً من مرحلة الطفولة؛ أن تحقق شيئاً منها، لذلك فقد تحولت إلى هذا الإنسان المتمرد؛ والذي يجد متنفسه الوحيد لتحقيق طموحاته في أحلامه الليلية.

وكنت أدخل في نقاشات مبتورة مع أصدقائي- خاصة عندما ألحظ أن عيونهم صارت حمراء وأن ألسنتهم قد غدت ثقيلة بعد عدة كؤوس من الخمر!- صحيح أنني أبدأ جلستي؛ التي يجسدها لي عقلي الباطن مع زعماء العالم، فأبدو هادئاً وأرسم على شفتي بسمة؛ بل أقر سلفاً أن تكون تلك البسمة على شفتي طيلة الجلسة؛ حتى وإن امتدت إلى عدة ساعات... ربما لأن البسمة؛ كما قرأت يوماً؛ تخفف من عدائية الآخر وقد تكبح طغيانه فيما لو فكر بأن يلغي وجودي عن ظهر الأرض... وهكذا؛ فقد دخلت في حوارات ممتعة (في البدء ممتعة!) مع زعماء العالم.

إياكم أن تضحكوا، فأنا أنقل لكم بعضاً من أحلامي وحواراتي، أما بعضها الآخر وهو كثير فقد كتبته ووضعته في ملفات لا ينفذ إليها المطر أو الفئران؛ وفي نيتي أن أرسله- بإشعار بالوصول والاستلام!- إلى الحجاج بن يوسف الثقفي، ذلك بأنني على ثقة بأنه سيحيل كتاباتي في عالم الأحلام إلى المتخصصين في ديوانه للاستفادة منها في يوم كريهةٍ وليلٍ صقيعي.

تعاركت- على سبيل المثال!- مع هتلر... وقلت له؛ والبسمة لا تفارق شفتي، بأنني مع عبقريته وجنونه إلى آخر الحدود والبشر تافهون ومنحطون وهم بحاجة إلى إبادة وأنت الذي سخّرتك القدرة الإلهية لهذه المهمة الجليلة. وعندما سكب لنفسه كأساً من النبيذ الألماني المعتق ودلقه في جوفه دفعة واحدة، ثم ناولني القنينة لأسكب كأساً لنفسي؛ فقد اعتذرت عن ذلك بحجة أنني أحلل عبقريته القيادية بموضوعية؛ وهذا النوع من التحليل، يحتاج إلى أعصاب متوفزة، أما إذا شربت الخمر فإنني سأسمح؛ عن سابق عمد وإصرار لأعصابي أن تتراخى، وعندها؛ ومن حيث لا أدري، قد أبتعد عن قول الحقيقة بل قد أزيّن جلستي بالكذب والنفاق.. وهذا ما لا أرتضيه مع عبقري في منزلة هتلر.

عندما فعل كأس الخمر الألماني المعتق فعلته في خدي هتلر، فقد قلت له والبسمة لا تفارق شفتي، بأنني معه في كل شيء: أفران الغاز؛ التعذيب؛ التجسس... مع كل شيء يخدم معركته المصيرية؛ إنني معه لتبديل كل شيء في هذه الأرض التي مُلئت "ظلماً وبهتاناً وجوراً"، إنني معه في أن يتصرف بحياته كيفما يشاء... ولكن أن ينتحر بعد أن يقتل (إيفا براون)؛ فإنني لست معه. إنني سأقف في محكمة المهزلة الدولية لإدانته. قلت ذلك؛ وأضفت بأنني لن أجعل المحكمة تصغي لاعترافه أو طلب الرحمة، فكل ما فعله- ثانيةً- من أفران الغاز والتعذيب والتجسس في كفة... وأن يقتل زوجته (إيفا براون) قبل أن ينتحر؛ فإن ذلك في كفة أخرى.

قد تبدو اللحظات الأخيرة في جلستي مع هتلر ذات أهمية استثنائية بالنسبة لي على الأقل، وها أنذا أصفها بكل صدق وصراحة؛ فقد أمسك عنق القنينة بقبضة يده؛ وراح يلهو بها يميناً وشمالاً كبندول الساعة؛ وقال بلسانٍ فيه قليل من التثاقل: أنت.. أنت عربي!...وعندما هززت رأسي موافقاً؛ أضاف: لقد صنّفت البشرية إلى عشرة أقسام، أولها العنصر الألماني وآخرها القرود، أما أنتم العرب فقد كان تصنيفكم التاسع... وقبل أن أؤكد له أنني أعرف تصنيفه؛ رفع القنينة وضربني على رأسي.

لن أدخلكم في جزئيات حكايتي؛ فقد تبدو لبعضكم أو للكثيرين غيركم؛ أنها جزئيات مملة تعافها النفس؛ مثل بعض الخطابات السياسية، لكنني سأختصر لأخبركم أنني بعد عملية جراحية لدماغي خرجت بعدها بصفتين؛ إحداهما أني غدوت قليل الكلام، وفي ساعات الفراغ لاحظت أنني أشبك أصابع يدي بعضها ببعض، فيدور إبهاما يدي حول بعضهما بحركة دائرية؛ وكنت أضحك في سري وسريرتي وأنا أرى رأس غاليليه بين إبهامي؛ حتى إذا تسارعت حركة الإبهامين فإنني أرى ذقن غاليليه وهي ترقص رقصة (باليه) جميلة أحياناً، ورقصة مغناجة تبرز المفاتن وتثير الرغبة في حنايا جسدي الذي صار أكولاً لدرجة الشراهة. أما الصفة الثانية؛ وهي التي صارت مصدر إزعاج يومي لي؛ بل مصدر قلق يؤرق أيامي، وهي أنني فقدتُ حاسة الشم. لم أعد أتعرف إلى الروائح الطيبة أو الكريهة، وربما ما كان يحزُّ في نفسي أكثر؛ أنني لم أكن أعتمد على حاسة الشم في تمييز الروائح المادية، الملموسة.. بل في تمييز الروائح المعنوية... فمثلاً كنت أشم رائحة الكذب وأتعرف إلى النفاق، وكانت تلك الحاسة تهديني بسرعة إلى أصحاب النميمة الشفوية والمكتوبة، وكانت تنطلق إشعاعات لها رائحة خاصة من أصحاب الوجهين... فكنت أعرفها؛ قبل أن يتكلم أصحابها... وإذا ما تكلموا فكنت أبتسم ساخراً من نهايتهم.

هكذا شاءت عبقرية هتلر وجنونه أن يفعلا بي...

... هل أحدثكم عن مقابلاتي الطويلة مع غيفارا والشيخ محيي الدين بن عربي؟

... هل أحدثكم عن مقابلاتي العلنية والسرية مع آرثر ميلر والشيخ أبي منصور الحلاج؟... هل أنتقي بضع كلمات عن وقفاتي الطويلة في الشوارع والمنعطفات مع فيلسوف الشك ديكارت ثم مع مادلين أولبرايت؟... أم تريدون أن أستفيض في وقفاتي العابرة مع مونيكا... ثم مع غيلان الدمشقي؟

بودي أن أفعل ذلك؛ لكن يكفيني أنني بعد جلستي مع هتلر، غدوت رجلاً؛ يضرب المثل في صمته ويشمت الشامتون بفقدانه لحاسة الشم، والقليل القليل يشفقون على ما وصلت إليه حالتي النفسية وانعزاليتي مع الرسومات التي أصممها والألوان التي أختارها للأفراح والليالي الملاح.

***

في ليلة شتائية، كان فيها غبار ثم جاء المطر، لم أغادر غرفتي. قلت في نفسي: حياتنا اليومية هي ركض دائم ولهاث يتعب القلب، فلا بأس أن أقضي يومي في غرفتي بعيداً عن الغبار والمطر... ولكن عليَّ أن أراقب كل شيء من وراء النافذة (لا من ثقب الباب كما فعل السيد هنري باربوس في روايته "الجحيم"!).

وقفت وراء النافذة. راقبت زوابع الغبار؛ زوبعة وراء أخرى. كنت أبتسم في وحدتي عندما أرى البشر وهم يتقون الغبار مخافة أن ينفذ إلى عيونهم. كانت تتطاول بسمتي أكثر عندما أرى أحدهم أو أكثر وهو يستدير لزوبعة الغبار معطياً إياها ظهره حتى تمر وتتلاشى اندفاعتها، ثم يستمر في وجهته.

كنت ألصق وجهي بين فترة وأخرى بزجاج النافذة لأتابع الغبار كيف يرتفع من الأرض ويتلولب مع الذرات الأخرى ليكوّن زوبعة. كنت أستمتع أكثر بأصوات الريح القادمة من بعيد، فيحلو لخيالي الجامح أن يقارن بين أصواتها وتلك الموسيقا التي أحبها لتشايكوفسكي خاصة التي أطلق عليها: "بحيرة البجع"... ثم أمزجها بأصوات الأشباح والموسيقا الصاخبة للقبائل الإفريقية.. أغمض عيني على هذا الفرح الذي صنعته الريح وخيالي الجامح في أعماق نفسي. أجد نفسي على فرس شقراء ناصيتها بيضاء، تمشي كأنثى راقصة؛ تهزُّ عنقها فيتدفق نهر ماء عذب. تتعطف في منعطفات الجبال الحادة فلا أحس بالحذر أو الخوف... لكنني على ثقة بأنني فوق بساط الريح الذي قرأنا عنه.

وفي لحظة مفاجأة- وكنت قد ابتعدت بوجهي قليلاً عن النافذة- تفتح الريح النافذة عنوة، كأنها تريد أن تقتلع الخشب والزجاج. لم أتمكن من تدارك الموقف فقد تكسر زجاج النافذة وقفزت شظية صغيرة إلى عيني اليمنى (... منذ ثلاث سنوات كنت بحاجة إلى استشارة عينية؛ وقد ألزمني الطبيب من يومها بعدسات طبية لتصحيح الرؤية؛ وأذكر أنه قال إن عيني اليسرى لا أمل فيها فهي تعاني من كسل تاريخي...).. وها هي اللحظة التي لم تخطر لي على بال قد فاجأتني لتقفز شظية زجاج صغيرة- ولكنها حادة- إلى عيني اليمنى..

أصرخ متألماً. أحس بالدم ينزف. كان لا بد من عملية جراحية سريعة، كل دقيقة تمر ليست في صالحي؛ كما أكد طبيب العيون..

أمرني أن أستلقي على السرير بهدوء. وضع عدة نقاط من قطرة في عيني. قال: سننتظر قليلاً حتى يفعل "البنج" مفعوله.

حاولت أن أرفع جذعي. قال بلهجة حازمة: لا تفعل!.. أريدك أن تبقى مستلقياً بكل هدوء. تابعته وهو يخطو إلى النافذة بقامته الربعة. أعرف أنه يطل من عيادته في الطابق الثاني على الساحة التي تتزاحم فيها السيارات ويتكاثر البشر. تلفّت إليّ وقال كمن يناجي نفسه:

-يتدافع الناس.. يمشون على مهل أو أنهم يهرولون.. ثم؛ ثم ماذا؟

حاولت أن أقول شيئاً؛ لكنه رفع يده؛ وقال ثانية بلهجة حازمة:

-لا تجهد نفسك. ابقَ هادئاً!

وضع الكمامة الطبية على أنفه وفمه. غطى عيني اليسرى بقطن مغلف بقطعة قماش.. قال واثقاً:

-إنها دقائق وأستخرج الزجاجة اللعينة!

سألته: هل من خطر على عيني بعد نزع الزجاجة؟

قال واثقا: أبداً.. لكنني أريدك أن تعود بعد ثلاثة أيام لأغير الضماد الذي سأضعه على عينك اليمنى!

بعد حوالي عشرين دقيقة.. كان قد انتهى.. نزع الغطاء عن عيني اليسرى، بعد أن أحكم الضماد على عيني اليمنى.. قال- بلهجة حازمة-:

-عليك أن تهبط على الدرج على مهل.. بعضهم يتأثر بالبنج فيحسون بالدوخة!

كنت أتحسس مسند الدرج الخشبي، حتى إنني أهبط الدرج درجة درجة؛ فقد تملكتني الدوخة.. وكنت أتساءل: متى أنتهي من هذا الدرج لأصل إلى الشارع!

***

ضربت أمي على صدرها؛ وقالت بصوت مخنوق حالما رأت الضماد على عيني:

-عيني ولا عينك.

اغتصبت بسمة، شرحت لها الأمر.. وأكدت لها أن العملية الجراحية في عيني، هي عملية بسيطة. لم أشأ أن أعرِّج على العملية القديمة التي أجريت لدماغي. مدت يدها إلى كتفي. هزته بيد أم تتسارع نبضات قلبها خوفاً وترقباً؛ وقالت:

-لو أنك تبتعد عن الزجاج والشرود!

حاولت أن أغتصب ضحكة؛ وقلت:

-سأبتعد عن الزجاج؛ ولكن الشرود هو الذي يتمسك بي.

مع تنهيدة تعني الألم قالت:

-ما يقلقني أنني لا أعرف أين تشرد؟

تذكرت نكتة كان بودي أن أرويها لأمي، لكن وخزات الألم التي راحت تتوالى في عيني منعتني من الكلام، وكان عليَّ أن أستلقي على سريري، لعل غفوة من النوم تبعد عني هذا الألم، بعد أن ابتلعت قرصين من الأقراص المهدئة للألم والأعصاب.

لا بد من أن هناك صلة وصل بين الأقراص المهدئة للأعصاب والتي تستدعي النوم قسرياً وبين الأحلام (أو أنها أقرب إلى الكوابيس!).. كانت بي رغبة حقيقية لغفوة من النوم؛ لكن الأحلام التي تختلط بالكوابيس تلاحقني.. أجد نفسي في مدينة فسيحة؛ فسيحة.. أقفز من لوحة للإعلان إلى لوحة أخرى، ألامس الطفل الذي يبكي بحثاً عن الماء؛ أقبِّل الطفل الذي أراه ضاحكاً وقد تناثرت قطرات الماء على شفتيه؛ أتدخل في الألوان التي تعطي لوناً بهيجاً للسيارات والتي تحرض الإنسان على الشراء... لا أكتفي بالتدخل لأجعل الألوان باهتة.. بل استخدم أظافري لأمزق اللوحة الإعلانية؛ أحس بالسعادة.. وبقطرات العرق تتكاثر على جبيني ووجهي وتسيل حتى رقبتي... إنني سعيد... سعيد حتى الثمالة بهذا الإنجاز... أنسى أنني مواطن من الدرجة التي تلامس الصفر والتي تعلو على الصفر في مرات قليلة.. أقفز إلى لوحة إعلانية أخرى تعلن عن مكيفات الهواء؛ التي تحيل الصقيع دفئاً والحرارة الشديدة إلى جو أحلى من الربيع، لا أستخدم أظافري هذه المرة

ولكنني أستخدم أسناني فأمزقها نتفاً نتفاً؛ وعندما تتطاير الأوراق في الشوارع.. أسمع صافرة الشرطي.. تتآزر معها صافرة أخرى.. تقلقني الصافرات التي تغدو موسيقا صاخبة كأنها وقفة استعداد تنتظرها مفرزة الإعدام!... أهرب بأقصى سرعة؛ حتى الكلاب التي صارت تلاحقني؛ صرت أحس بلهاثها... وعندما انعطفت إلى شارع متعرج، سقطت الضمادة عن عيني.. وقفت مبهوتاً. تسمرت الكلاب عن ملاحقتي.. لم أعد أسمع نباحها الجنوني.. صرت أراها تتحلق حولي لحمايتي.. وفي لحظة لا أستطيع وصفها وجدت نفسي مرفوعاً على ظهورها؛ وكان عليَّ كمواطن ارتفع عن الصفر قليلاً أن يطيّب خواطر الكلاب... وأن ألقي شعراً غزلياً في جمع النساء من مختلف الجنسيات والأقليات والألوان... لكن صوتاً ذليلاً؛ أو أنه مثّل دور الذليل... طلب إليَّ برجاء أن أتنبه إلى الجمع فهو- كما قال- جمع رجال وليس جمع نساء!..

.. انتابتني حالة من الذعر؛ أضحى الارتباك يتمسك بي من كل ثيابي... بل ضاق الارتباك أكثر حتى راح يضغط بقوة على خلايا جسدي؛ كيف أبرر هذا الذي وصلت إليه إلى الآخرين من أصدقائي؟.. كيف أقول لهم إنني بتُّ أرى الجبل أميز بين الألوان... لقد صار كل شيء في عيني يميل إلى البياض... بل إنه أبيض فعلاً؟!..

قرأتُ يوماً عن أمراض الشم... وتأكدت من صدق تلك الأمراض، عندما لمست حالة لجارتنا العجوز. قالت إنها تعبت من التردد على عيادات الأطباء؛ حتى لقد انتهت إلى قناعة صارحها بها طبيب، يخاف الله؛ كما قالت... فهي غدت امرأة فاقدة لحاسة الشم نهائياً... إنها تشم رائحة وحيدة؛ إنها الرائحة المنبعثة من احتراق الجثث.. لم تعد تعرف شيئاً عن رائحة العطور أو الروائح المنبعثة من الحدائق... تتألم بقهر حقيقي؛ حتى أن الكلمات تتزاحم في فمها... وتبدو دمعة في عينيها؛ وهي تتمنى أن تستعيد حاسة الشم لتتعمق في تلك الرائحة التي تنبعث من الأرض غبّ المطر...

وربما لهذه القراءة معرفتي لحالة جارتنا العجوز.. فقد حاولت أن أعطي للآخرين تفسيراً علمياً وفلسفياً لعدم قدرتي على التمييز بين الألوان؛ فقلت مرة لأصدقائي (أو معارفي!)... إن رؤيتي الدائمة للون الأبيض هو من الحسنات الجميلة التي اكتسبتها دون البشر... فهل- أضيف لأصدقائي (أو معارفي!)- رأيتم الطفل وهو يهبط من رحم أمه؟.. إنكم ترونه؛ إن رأيتموه؛ كتلة من لحم عليها الدماء؛ أما أنا فإنني أراه كتلة بيضاء... إنه صفحة بيضاء ولا تغدو صفحة ملطخة بالشر أو الظلم إلا عندما ترغمه الظروف أو يرغمه البشر على الشر أو الظلم... عندها؛ عندها فقط.. تتكاثر الخطوط والألوان على تلك الكتلة اللحمية.. فتقسو عظامها وتنبت أنيابها بشكل حاد باتجاه الشر أو الظلم!... وعندما ضحكوا من تفسيري العلمي؛ غير المعقول؛ ومن فلسفتي الجانحة والجامحة... فقد ازددت مكابرة وقلت لهم: أؤكد لكم إن رؤيتي لكل الأشياء والأشجار والألوان قد غدت بيضاء.. إنما تجد لها برهاناً مساعداً؛ ولا يمكن لعين البشر أن تخطئه.. في لباس الممرضات والأطباء وأسرة المشافي والستائر.. وعندما ضحك أصدقائي (أو معارفي!) ويبدو أنهم لم يقتنعوا بكل محاولاتي في مجادلتهم لإقناعهم بوجهة نظري؛ فقد قررت أن أستعين بعالم الكهرباء لأثبت صحة

نظريتي... لكنني انعطفت عن المماحكة في تلك الفكرة؛ عندما التقطت إشارة من أحدهم وهي تشير إلى خلل في عقلي... لقد نهضت مقهوراً وتركتهم؛ دون أن أودعهم... لقد انزويت في غرفتي لأبني لنفسي عالماً آخر بعيداً عن تفاهات البشر ومجاملاتهم التي تصل إلى درجة الكذب والنفاق... أرغمت نفسي على أن أتناسى الجماهير وهي تصفق لهتلر وجنونه. ضقت ذرعاً بحكايات التاريخ عن نيرون وهيلاسيلاسي وأحد الملوك الذي كان مهووساً بالساعات في قصره... أضحى العرق يتصبب من جبيني وكل خلايا جسدي عندما رحت أعدد زعماء العالم الذين أصيبوا بجنون العظمة...

أريد أن أنسى كل شيء؛ ولهذا فقد وضعت على عيني عصابة سوداء؛ وغطّست قدمي في ماء بارد... رأيت نفسي في مدينة حديدية... سورها من الحديد.. أبوابها من الحديد.. نوافذها من الحديد.. يتحرك البشر فيها دون أن يحدثوا أصواتاً؛ حتى أقدامهم وهي تطأ الأرض لا يصدر عنها صوت... أذهلتني المفاجأة، وأنا أراهم يحنون رؤوسهم بأدب جم وأن البسمة لا تفارق شفاههم أو عيونهم. من بين الصفوف تقدم رجل أسود بجسد عملاق. كان الخوف قد انقضَّ على قلبي بقبضته من الخناجر والعقارب والرصاص. غزت رجفة الخوف كل أعصابي. أحسست بأنني سأسقط على الأرض فاقداً الوعي.. وعندما صار الرجل الأسود على مقربة مني رفع بين يديه قطعة كبيرة من الورق المقوّى؛ قرأت الكلمات التي كتبت عليها باللون الأزرق: "مدينتنا تبحث عن زعيم... وأنت زعيمنا"!.. أعرف أنني لن أستطيع أن أتكلم بكلمة واحدة؛ وأدرك أكثر أنني لو تكلمت؛ فإن كلماتي ستسيل من فمي مثل مادة شوهاء.. اكتفيت بالصمت؛ وعندما استدار الرجل؛ وهو يرفع قطعة الورق المقوّى عالياً؛ لكي يتمكن البشر من رؤيتها... فقد رأيت الجماهير تحني رؤوسها علامة الموافقة... وعندما رأيت نفسي محمولاً على الأكتاف زعيماً لهذه المدينة الحديدية فقد سارعت لأنزع العصابة السوداء عن عيني؛ ثم انتشلت قدميَّ من الماء البارد... وكان أول مشروع سأقوم به هو أن أصدر أمراً بالبحث عن جثمان هتلر وإحضاره إليَّ... سأقول له بكل هدوء إن الزمن دولاب ملعون... وها هو في دورته قد جعلني زعيماً لمدينة من حديد... سأضع أمامي قنينة خمر معتّقة. لن أشرب منها رشفة واحدة؛ فأنا ثمل بوجودي الجديد... كل ما سأفعله بعد عدة دقائق أنني سأضرب هتلر على رأسه كما فعل بي... ومن خزينة المدينة وصادراتها سأطلب معالجته حتى الشفاء.

.. أيقظتني أمي من حلمي الطويل.. الطويل... وهي تطلب إليَّ أن أظل هادئاً لتتمكن من وضع القطرة في عيني!...

... أيقظتني حرقة القطرة العينية من حلمي الطويل، الطويل.. فقررت أن أكتب لأصدقائي (أو معارفي!) رسالة مطولة.. لأخبرهم أنني سأهرب بجلدي من كل ما سمعت وما رأيت وما عانيت!..

... أيقظتني امرأة جميلة؛ جميلة.. ترتدي ثوباً أبيض.. ولها فم مثل الكرز من هذا الضيق الذي عانيت منه طويلاً... فقررت أن أكتب إليها؛ وأنا أستعيد نفسي إنساناً عادياً؛ قبل أن أكون زعيماً لهذه المدينة الحديدية... فلعلها لا ترفض طلبي.. فأتأبط ذراعها؛ وأهرب معها إلى أعلى جبل في هذا

العالم... فأتنفس الصدق... وأرى العالم بكل الألوان!

❑❑❑

جدّي يزحف
إلى الوادي المقدّس..

قصة : عدنان كنفاني

عندما طرد "محمد خير. خ" من المدرسة بسبب إساءته إلى الهيئة التدريسية، ولأنه عنيد "وراسه يابس" كما أعلن المدير أمام الطلاّب الذين جمّعوا في باحة المدرسة. أضاف أيضاً بسخرية بالغة:

–إن هذا الولد سيصير إلى قاطع طريق..

يومها اعتقد الكثيرون من الذين يعرفونه عن قرب أنه سيغادر المدرسة مباشرة إلى دكّان والده السمسار في سوق الخضار "الهال"، ليعمل معه..

وحدي كنت على يقين أنه لن يفعل ذلك أبداً..

فقد أسرّ لي ذات يوم، أن والده لص، يسرق الفلاحين.؟ يستغلّ جهلهم، وثقتهم به، ثم يغشّهم في الميزان، وفي ثمن عبوات المحصول الفارغة، وفي أجور النقل، إلى جانب نسبة السمسرة التي يقتطعها بالحلال لتصير كلّ هذه الحسميات بما يعادل أكثر من نصف قيمة المحصول كله..

–تصوّر! الفلاّح المسكين يشقى ويعمل كل الموسم هو وزوجته وأولاده، ثم لا يستوفي نصف حقّه من الثمن الفعلي..

الحقيقة أن والده تمنى لو أن ابنه يترك المدرسة ويعمل معه، لكن "محمد خير" وصل إلى قرار لا رجوع عنه أن ما يمارسه والده حرام في حرام، ولذلك لن يستطيع المشاركة في ارتكاب الإثم..

خرج مطروداً من المدرسة الكبيرة التي كانت ذات يوم مضى بيتاً يخصّ "باشا" في حيّ من أحياء دمشق القديمة..

حمل دفاتره القليلة ومضى.. لم ينطق بحرف واحد، ولم يلتفت إلى أحد..

ومنذ خرج، اختفى، كأنه نقطة من ندى الصباح تبخّرت مع أول ضوء للشمس..

* * *

كان جدّي يقول في كل مناسبة، "ابحث عن المكان الغالي واشتر الدار"..

فهمت فيما بعد أن الدار التي يقصدها في حكمته لم تكن تلك الدار التي نعرف فقط، وأن صفة الغلاء لم تكن في ارتفاع الثمن فقط، وأن المكان ليس مكاناً محدّداً أو مرسوماً على أية خارطة..

عاش مائة وست عشرة سنة.. قوياً مستقيماً شريفاً ملتزماً بما تعلمه من مشايخ المساجد والكتاتيب التي لم يكن يفارق مجالسها في طفولته وصباه..

لم يرتكب في حياته محرماً، ولم يقترف إثماً، لم يدخن ولم يرتد المقاهي، لم يلمس ورق اللعب ولا حجارة الطاولة، بدأ يصلي وهو في السابعة من عمره، واستمر على ما تعود، يصلي العشاء ثم يتناول خمس حبات من التمر، ويحرص على طي زناره بعناية، يطمئن إليه، ويدسه بحرص بالغ تحت وسادته.. وينام.

رأيته مرة واحدة يقرأ في كتاب غير "القرآن الكريم"، أذكر أن عنوانه "المستطرف في كل فن مستظرف".

ولعل المتعة الحلال الوحيدة التي شدته من متع الحياة الكثيرة، كانت النساء، فقد تزوج من أربع نساء على التوالي، كان والدي ابنه الذكر الوحيد من زوجته الأولى التي ماتت باكراً..

كان كما يقولون "فخذه مالح" على النساء، يتزوج الواحدة، تعيش في كنفه ردحاً من الزمن وتموت، يتزوج من أخرى، وهكذا.. وما كان ليتزوج إلا من أجمل النساء وأكرمهن نسباً، وهذا ما شهد به الكثيرون أمامي:

-أن زوجات "جدي" كن من أجمل نساء "عكا"..

عرفت زوجته الرابعة الأخيرة "صبحية" كانت حقيقة آية في الجمال، بيضاء مثل قرص الفضة، كأنها نسخة من فاطمة المغربية الشهيرة بجمالها "حسب رأي جدي"

وكان أيضاً كما شهد الجميع.. من فحول الرجال..

في ليلة باردة تحدثت مع جدي ساعة وأكثر، أعاد على مسامعي سرد حكايات وقصص طويلة سمعتها منه مرات ومرات..

حدثني عن عكا، عن الأتراك والإنكليز، وعن أشجار الزيتون الكثيرة التي يمتلكها في قرية "شعب" القريبة من عكا، في وقت لم تكن تقاس ثروة المرء بالمال أو بمساحة الأرض، بل بكثرة عدد أشجار الزيتون التي يمتلكها!.

حدثني عن الزنار الذي يتمنطق به على الدوام، أحسست به يهذي..

أيقظني والدي في الصباح، رأيت في عينيه بريقاً حزيناً، قال باستسلام..

-مات جدك..!

أدركت يومها أن الموت هو أكثر الحقائق الوراثية وضوحاً..

* * *

ولدت في فمي ملعقة من الذهب "كما يقولون".. لكن واقع حياتي كما أراه الآن، يتناقض بشكل جذري مع ما درسته حول الصفات الوراثية، وعلى الرغم من ذلك تصوّرت أنني أمثّل شذوذاً عن القاعدة كما أيّة حالة أخرى..

تعرّضت مثل الكثيرين من أبناء جيلي إلى حدث استثنائي، غير مفهوم ومليء بمتناقضات عجيبة ومتضاربة، جعلني "دعني أقول" ولدت مرة ثانية، من رحم مجهول هذه المرة، صحوت بعده مباشرة، وجدت نفسي محمولاً..

كانت فكرة الحمل بذاتها في تلك السن المبكّرة.. رائعة. فأنت خفيف وسهل، ولن تفكّر بقيمة أي شيء تتركه وراءك حتى ولو كانت ملعقة من ذهب، ولست تهتم في تلك السن المبكّرة أيضاً إلى ملايين الملاعق الخشبية التي تنتظرك بعد مسافة المتر الأخير..

كبرت قليلاً، بدأت أدرك أن ولادتي الثانية "وظروفها المأساوية" صيّرتني حملاً ثقيلاً وربما عائقاً بشكل ما على وا......

تباً.. قصدت ألا أتحدث عن نفسي.! لكن الكلمات أبت ألا تنزلق، تسربت رغماً عني، لم أعترضها فتدفقت.. حسناً، لن أخوض في ذلك مرة أخرى..

خرج "محمد خير" من المدرسة ولم يعد، لا إلى بيته ولا إلى دكّان والده..

سمعت من صديق شاهده مرّات عديدة "مع أشخاص أعرف بعضهم مثل "فوزي.ق" الذي يقال أنه صنع "اللغم" الذي فجّر الوكالة اليهودية في القدس.. "وأبو منصور المغربي" الذي نفّذ عملية التفجير وآخرين أنهم يتدرّبون في البساتين القريبة على استعمال السلاح وعلى فنون القتال، وقال ذلك الصديق:

–إن "محمد خير" قرر أن يعمل على طريقته للعودة إلى "صفد" عله يجد بنفسه أجوبة قاطعة لأسئلة أرقته طويلاً..

* * *

مات جدي في صباح يوم بارد.. أحس بالموت يأتي إليه فاستقبل بوجهه الجنوب.. ربما إلى القبلة، أو إلى عكا. رفع إصبعه بالشهادة، ولم يستطع أن يفعل شيئاً أمام دمعة صغيرة تعلقت على زاوية عينه المتيبسة.. لا هي سقطت، ولا هي ماتت معه..

سألته ذات يوم أداعبه. ماذا لو تتزوج من جديد.؟

ضحك بحبور، وتساقطت دموع من عينيه، ولم يلبث أن استعاد وجهه بريقاً خاطفاً.. شد على قبضته بقوة، ولوح بها أمام وجهي..

يوم ولد جدي في مدينة عكا، أدركت القابلة التي ساعدت أمه على الولادة، كما أدرك جميع من

حضر الولادة أن هذا الطفل النقي القادم، سوف يحمل موروثاً عن والده "الذي مات بعد ولادته بقليل ولا أعرف عنه الكثير" هو اسم يحمل دلالة معينة، طفا فوق اسمه الحقيقي وصار صفة التصقت به. ربما لأنه كان فحلاً أيضاً، ويحمل فلسفة خاصة في تفسيره وممارسته للفحولة..

أنت تعرف كيف تلتصق مثل هذه الصفات بشخص يعيش في مجتمع صغير الكل فيه يعرف الكل..

لكن جدي استطاع أن يصنع ملعقة من ذهب تخصه..

في ذلك الزمن السهل، حقق ما أراد، أعاد بجدارة اسم أسرته الحقيقي، وصار إلى شأن كريم في بلده "عكا". عمل في التجارة واستقام في خلقه وعلاقاته حتى أصبح مع مرور الوقت أحد أكبر تجار زيت الزيتون في البلد، ومالكاً لكثير من أشجار الزيتون، وحقق لنفسه ثروة ذات شأن..

كان قوياً وأميناً وصادقاً يحترمه الجميع ويطيعه البعيد قبل القريب. وفي أسرته كان بلا مناقشة الآمر الناهي الفائق الإجلال والاحترام، وكل ذلك تحقق له خلال زمن قياسي نسبياً، ربما لاستمرار تماسه المباشر مع أشيائه وتاريخه رغم ما علاها من غبار مؤقت. وكل ما فعله جدي أنه نفض الغبار عنها وانتشلها، عاد إليها فعادت إليه هكذا بسهولة انسياب الكلمات.

مضى العمر به، تزوج كثيراً وأنجب، باع واشترى، ربح وخسر.. ثم فجأة، اقتحم حدث شائك رتابة حياته وأدخله رغماً عنه في زحمة عالم لا يخصه، تعلم فيه فن الصبر والقدرة على الانتظار، لا يملك إلا أن يقبض بحزم واستماتة على تلك الأشياء الصغيرة، سهلة التوريث، ملفوفة بين يديه، يراها ويلمسها كل ثانية، يشعر بدفئها، يقلبها بين الفينة والأخرى حتى لا يعلوها صداً، فتبقى طازجة وناضجة بين يديه دائماً، ومؤهلة لتأخذ مكانها في وقت مناسب، كأنها أمانة راية يورثها بأمانة إلى القادمين القادرين على خلق الظرف الملائم في زمان ومكان ما...

* * *

كنت صغيراً عندما تفرغت لخدمة جدي، فأحببته، وارتبطنا معاً بطريقة ما بصداقة حميمة، يحدثني فأتعلم منه.. يبسط أمامي أوراق ذكرياته فأعيش معه في حقول الزيتون التي لم تفارق خياله يوماً، يأخذني في رحلة ذكرياته فأجلس معه أمام دكانه نبيع ونشتري. علمني الصلاة وكيف أقرأ القرآن، وحين أقرأ أمامه ما علمني، يغيب وراء أفق عينيه المسدلتين مستكيناً كطفل، وطرقات حبات مسبحته الخشبية تضيف إلى ساحة الخشوع المفرودة بيننا إيقاعاً رتيباً ومحبباً..

في يوم مرض فيه مرضاً شديداً. قال الطبيب:

-هبوط حاد في عضلة القلب.. قد يتعرض "للوفاة" في أية لحظة..

ثم استدرك بسرعة:

-الأعمار بيد الله..

لكن جدي، رغم رأي الطبيب، عاش بعد هذه الحادثة أربع سنوات أخرى..

*   *   *

تسمرت أمام صورة ملصقة على أحد حيطان بيوت المخيم، تحمل وجه "محمد خير. خ".. اقتربت منها أكثر حتى كاد أنفي يصدم الكلمات الكثيرة المكتوبة تحتها والبارزة:

–الشهيد البطل "محمد خير. خ" استشهد في معركة مواجهة مع العدو....

ولم أتمكن من مواصلة القراءة، أطل محمد خير رأسه من الصورة.. همس في أذني..

–ألم أقل لك.!

قلت في نفسي..

–اكتشف الطريق، وعاد إلى صفد.!

كان والده الوريث الوحيد لجده الثري، هبطت عليه يوم مات ثروة تكفيه مائة سنة. أغنته عن العمل، ولم يلبث أن تعرض إلى الحدث الشائك ذاته..

خرج مع أفراد أسرته القلائل من البلاد ليجد أمامه الجوع اللعين فارداً أشرعته على المدى المفتوح أمامه، جوع لم يسمع عنه من قبل، وقد عرفه فجأة، عاشه حقيقة حية وهو يناضل في كل سبيل للحصول على سطل من دبس التمر الرخيص زاداً وحيداً ولا شيء سواه له ولأسرته لأيام كثيرة، وبسببه صار بعد حين لصاً يسرق الفلاحين وينام مرتاح البال والضمير، همه الوحيد جمع المزيد والمزيد من المال.. حاولت أن أقول ذلك وأفسره إلى "محمد خير"، لكنه سبقني وذهب بشخصه إلى صفد عله يفهم..

*   *   *

أعجب أيما عجب كيف يقدر "جدي" على البكاء بهذه السهولة.؟ إذا وقف للصلاة، إذا وقف للصلاة، إذا سمع تلاوة من القرآن، إذا داعب طفلاً، حتى إذا استمتع بأكل طعام لذيذ، وإذا عاد إلى أوراق ذكرياته..

يبكي..

قال وهو يحدثني ذات مساء..

–بعد أن جئتم من "الزبداني" واستقر بكم المقام نهاية رحلة تشردكم الطويلة، وأقمتم في المدينة، أصر والدك أن أقيم بينكم..

سألته بلهفة..

–زوجتك.. "صبحية".؟

أشاح بوجهه وأردف بصوت هادئ حزين..

–نقلوها إلى "المرستان".!

–مستشفى المجانين.؟

صرخت دون وعي مني:

-المجنون يجب أن يعزل في مكان بعيد عن الناس الأسوياء.. أليس كذلك.؟

أجابني بهدوئه المعهود، ولم يلبث أن طأطأ رأسه وتمتم باستسلام..

-كيف أستطيع العناية بها إلى ما لا نهاية.. قل لي.. كيف.؟

سألته وأنا أقصد الخروج به من موجة حزن خفت أن تقضي عليه:

-أحببتها.؟

ابتسم بحبور، وأشرق وجهه، كأنه عاد لتوه من مكان بعيد.. وبكى من جديد..

* * *

ماتت "صبحية" مهملة منسية في غرفة مجهولة من غرف مستشفى المجانين بعد صراع يائس طويل مع مرض يستحيل الإبلاء منه..

كثيراً ما عانت المسكينة من نوبات صرع منذ عاجلها واحد من أفراد عصابة شتيرن اليهودية بضربة قوية على رأسها بأخمص مسدسه وهي تحاول مستميتة إدراك الشاحنة الضيقة الهاربة من جحيم الموت، تحاول أن تعلق أصابعها على حافلة صندوقها الذي يحمل مع من يحمل، زوجها وابنها، تعثرت ووقعت.

الناس الطيبون اعتقدوا أنها ماتت، حملوها مثل كيس فارغ، وألقوها فوق الناس المكدسين في صندوق السيارة العتيقة..

عندما أفاقت بعد ساعات من إغمائها الطويل، اكتشفوا أنها جنت..

يوم ماتت لم يعرف أحد بأمر موتها سوى عمي.. بعد شهر كامل.. علم جدي.

بكى بحرقة وانقطع بعدها طيلة أشهر ثلاثة عن مغادرة البيت، وهو الذي لم يكن يقضي صلاتين متتاليتين في مسجد واحد، يشد عكازه بكلتي يديه وراء ظهره.. ويملأ الدنيا بخطواته القوية..

لم أجد في ذلك الوقت تفسيراً لما يحدث مع جدي، غير تصوري أن "صبحية" وما آلت إليه تركت أثرها وخزة في ضميره، توجعه كلما أتى أحد على ذكرها. صار يصلي بكثرة، ويقرأ القرآن ويبكي بكثرة أيضاً..

أصحو مع الفجر على صوت حركته وجلبته، فأرفع رأسي عن الوسادة لأستمع بكامل حسي إلى صوته الرخيم..

"اخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى".

فأستكين.. أترك فسحة لصوته يدغدغ بها حلمي ويحملني إلى عالم بعيد.. يملؤني بفيض إحساس رقيق لا أقدر على وصف حلاوته..

هكذا كان يوم وكل فجر..

قرر جدي بعد فترة اعتصامه، الخروج من عزلته.. لملم حاجياته القليلة، وشد زناره بعناية بالغة كما يفعل دائماً.. قال أنه سيمضي أسبوعاً على الأقل عند كل ولد من أولاده..

قبل غروب ذلك اليوم دخل عمي جزعاً إلى بيتنا ووجهه ممتقع شاحب، قال:

–وقع والدي عن رصيف الشارع، ونقلته إلى المستشفى.!

قال الطبيب:

–كسر مضاعف في عظم الفخذ.. في مثل سنه "وأشار إلى جدي" لا نستطيع عمل أي شيء.. سوف يعيش حياته الباقية هكذا..

حملناه إلى البيت، وأدخلناه غرفته التي لم يخرج منها طيلة سنة كاملة، حتى مات..

* * *

خاض جدي في ذلك اليوم تجربة عمر كامل.. وقف وجهاً لوجه أمام أحداث ومجريات لم تكن لتخطر على باله..

ذهب إلى بيت عمتي، ابنته الوحيدة التي مات زوجها منذ مدة، قالوا يومها أنه قضى بسكتة قلبية، سمعنا فيما بعد أنه انتحر.. ومات مخلفاً عمتي الشابة، وخمسة أطفال لم يتجاوز أكبرهم الثالثة عشرة من عمره، إلى جانب راتب تقاعدي مقداره مائة ليرة كل شهر، الأمر الذي دفع والدي ليقترح إقامة جدي معها.. يومها رفض "جدي" بإصرار ذلك الاقتراح ولم يبد لرفضه سبباً..

عندما قرر زيارتها أخيراً تصور أنه سيلاقي عندها الترحيب الكثير، لكنها اعتقدت أنه جاء للإقامة معها، صرخت بلؤم:

–لم أدفن زوجي الشاب، لأعيش مع عجوز.. حمل طربوشه وعصاه وخيبة مائة سنة وأكثر، وخرج منكسراً.. ذهب يشكوها إلى عمي الآخر الذي ضحك بسخرية وتهكم وقال:

–لو أنك تحدثت إليها عن الزنار كانت تستقبلك بالأحضان..!

–الزنار؟.

شخر كما يفعل كلما أبدى دهشة أو سخرية وتابع:

–الزنار بما فيه من ذهب وفير..

شخر ثانية وقال من بين أسنانه:

–ثمن مائة "تنكة" زيت خرجت بها من عكا!.

* * *

سمعت بخشوع، والفجر يشق طريقه من وراء الأفق..

"اخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى".

رفعت رأسي عن الوسادة قليلاً، وبقيت ساكناً بلا حراك حتى انتهى من الصلاة، مستلقياً على ظهره منذ انكسرت فخذه، جلست إلى جانبه أراقبه وهو يرفع كفيه إلى السماء يلهج بالدعاء كما يفعل على الدوام، أدار رأسه نحوي فجأة وقال:

–الرضا الذي يحمله والدك، ينبت جبلاً من أشجار الزيتون..

استعاد هدوءه، وتمتم باستسلام:

–اقرأ لي من سورة يوسف..

–حدثني عن الزنار أولاً..

–الزنار أيضاً.. الزنار !.

حركت رأسي بإلحاح، فبكى جدي، اقترب بوجهه مني وهمس:

–إياك أن تقع في حلم غبي!.

اخفض صوته أكثر وتابع..

–وقع عمك فيه.. وأخذ الزنار..

أغمض عينيه بخمول.. تحسس فخذه المكسورة بتلذذ، ثم أمسك يدي بقوة وهزني:

–الوصية شيء كبير أليس كذلك؟.

–نعم.. نعم!.

–وها أنا ذا أوصيك، متى عدتم إلى عكا، انقلوا عظامي إلى مقبرة "النبي صالح". أسمعت..

–نعم.. نعم!.

أغمض عينيه من جديد مرتاحاً هذه المرة حتى حسبته طار إلى عالم آخر.. لحظات ثم انتفض كأنه تذكر شيئاً على قدر من الأهمية.. قال بنبرة حادة:

–أين هو زنار زمان؟. لم يخلو يوماً من الذهب.. ولم لا!. ألست تاجراً أبيع وأشتري؟. الناس كلها تملك زنانير، هذا ليس سراً عن أحد.. وكل زنار فيه ما فيه..!

تأوه حسرة، وصمت..

عرفت أنه يهذي.. أسند رأسه الضعيف على الوسادة، وراحت أصابعه تداعب حبات مسبحته الزيتونية.

همس باستسلام:

–رأيت زناري المغتصب ينوح بين يدي عمك.. قلت نفذت إرادة الله..

سقط جدي يومها عن الدرج الخشبي في دكان عمي وهو يقاتل بعناد مدافعاً عن زناره.. فاته عجزه، وأكثر من مائة سنة فوق كتفيه.. وانكسرت فخذه..

عاش جدي مائة وست عشرة سنة.. مات بعدها بصمت حزين..

* * *

قال والدي ونحن نغادر المقبرة..

–كان جدك حريصاً منذ مغادرته "عكا" على أن يحتفظ بمفتاح دكانه.. في زناره..!

* * *

❑❑❑

(مرايا الذاكرة)

قصة: هالة فهمي المحاميد

بحرقة الذي ضيّع آخر خيوط الفرح قلتُ لها: لا تتركيني ولا تطفئي ما تبقى في قبضتي من فتائل... بعدكِ لا وطن لذاكرتي.. لا حلم يرتسم في عينيَّ..!!

قالت وقد ذاب دفء عينيها: سئمتُ شِعْركَ... سئمتُ وجوه لوحاتكَ المتشابهة..، دائماً أطفالٌ يحدّقون..!! كلّ طفل منهم يذكرني بما أحاول أن أنساه.. يذكرني ببرودةِ أيامي معك والفراغ الكبير الذي يملأ كلّ ركنٍ من هذا البيت... لا شيء لي معك... أريد أن أهرب بعيداً، أن أرحل لأنسى أنّك كنت لسنواتٍ مأساتي وخيبتي الكبرى..!!

وغابت دون أن أراها.. تركتني بلا صوت، يحتويني الصمت الذي أطبق فجأة على المكان... أُحدِّقُ في الأشياء ولا أراها... غربةٌ كبيرة ملأتني وملأت كلّ ثقب في ذاك البيت الذي ضمنا لثلاث سنوات.. كانت عيون أولئك الأطفال الذين يزينون جدارات البيت تتجه نحوي كأنما تسألني: أخرجنا من اللوح..

متى نصير ككلّ الأطفال فنملأ المكان ضحكات جميلة..؟ وجوههم تعيدني إلى تلك اللحظة التي وقفت فيها زوجتي الأولى أمامي قائلة:

لا أستطيع البقاء معكَ.. أحبّكَ لكن لا شيء يرسخ علاقة المرأة ببيتها إلاّ الأطفال يملؤونه غناءً ومرحاً.. خارج حدود الأطفال، لا علاقة لي معك،.. لا شيء يوحدني بك..!!

يومها ثرتُ.. بكيتُ في أعماقي ثم عدتُ لأسألها البقاء.. قلتُ لها: لا أريد أطفالاً.. وجودكِ إلى جانبي يعني استمرار حياتي.. الحبُّ يوحدنا لا الأطفال فلم تقتلين أحلامنا بقرار..؟

لم تجب.. فقط حملت أشياءها ورحلت.. وظلت ذاكرتي تمتلئ ناراً.. ظل الفراغ وحده يؤسس الآتي من العمر.. تلونت أوراقي بالسواد ووحدها عيون الأطفال اليائسة حيناً والحاقدة حيناً آخر واصلت الرحيل معي.. حاولت أن أهرب منها، أن أهرب من لوحاتي فأحرقتها واستبدلت الفرشاة بأخرى قلت: سأرسم شيئاً آخر.. سأرسم جسوراً أو سفناً.. سأرسم أطفالاً لا يبتسمون..!!

وبدأتُ أرسم.. لكني ما أنهيت لوحةً إلاّ والعيون نفسها تُحدِّقُ بي وإذا أنا لم أرسم سوى اللوحات

ذاتها.. بنفس اليأس والحقد.. أطفالكَ عاجزون عن الابتسام فلا ترسم!!... قلتُ في نفسي.. ورحتُ أبتعد عن الرسم.. جمعت علب الألوان والفرشاة والورق الأبيض وآخر لوحة أردت أن أهرب فيها من عيون الأطفال فإذا هي اللوحة ذاتها... وأهديتها لصديقي –مراد– الذي كان مولعاً بالرسم حد العبادة.. قلتُ له يومها: أهديكَ جزءاً من ذاكرتي عليكَ أن تكمل حلمي.. أثقُ كثيراً في موهبتك!!

قال وهو يتأمل اللوحة: اللوحة والقصيدة ذاكرة واحدة فهل تراك تخلصت من ذاكرتك المزدوجة..؟ ومن كان من نصيبه القصيدة..؟ قلتُ له: القصيدة ليست كاللوحة! اللوحة تبرز الذاكرة دون غطاء، بينما تلفها القصيدة في ثناياها فتحجبها!! قال: أنت رسام جيد.. وتخلصك من الفرشاة لا يعني هروبك من الذاكرة!!

بعض الأشياء لا يمكننا أن نهرب منها... لم أُعلّق على كلامه، اندفعتُ إلى الشارع وألم كبير في مكانٍ ما من رأسي.. تراني كنت يومها أكشف لـ مراد ذاكرتي أم أحجبها عنه وأنا أدري أنّ ذاكرته امتلأت بكاءً مرّاً لسنوات عديدة؟ بكى امرأةً غادرته ذات فصلٍ باردٍ وتركته لغربة الأيام بعدها.. تمزقت أحلامه في فراغات الأشياء من حوله وانتهى به المطاف إلى حالةٍ تشبه الزهد أو التصوّف.. حبس نفسه في مرسمه وظل يرسم الوجه ذاته للمرأةِ ذاتها.. انحصر عالمه كلّه في امرأةٍ رحلت وفشلت كلّ المحاولات في إعادته إلى جمال الأشياء مرة أخرى.. لم أعرف بعدها ماذا جرى.. فقد خرج من سجنه وابتسم من جديد.. فوجئت يوم دخلتُ مرسمه من جديد، كانت لوحاته رائعة، يشع منها الفرح، اختفت كلّ لوحاته الماضية قال لي بعد زواجه: أما كنت تردد لي دائماً بأنّ أجمل الأحلام تلك التي لم نعشها بعد؟ لكني أقول لك اللحظة: إن أجمل الأحلام أن نجد ذاك الذي يتحمّل متاعبنا بصدق حين نكون أجمل أحلامه!! لم أفهم ما كانت تعنيه كلماته إلاّ يوم سمعت كلمات زوجتي الأولى: خارج حدود الأطفال لا علاقة لي معك لا شيء يوحدني بكَ!! أدركتُ ساعتها أنني لم أكن أبداً أجمل أحلامها.. لقد تغيّر –مراد– كثيراً.. تألقت لوحاته.. صار للأشياء معنىً في حياته.. وظل يرد لي: أجمل النساء لم نلتقيهن بعد فلا تيأس! لذلك ظل قريباً مني.. ولذلك أيضاً أردته أن يبقى يدي الأخرى التي أرسم بها أو الوجه الآخر لذاكرتي كما يسميه... وحده كان يعرف أنَّ أطفالي الحاقدين صاروا يخيفونني..

تذكرت بعد أن سلّمته بعض أشيائي أو بعض ذاكرتي أنني تساءلت: هل ستلاحقه لعنة أطفالي الغاضبة عيونهم..؟ وحين حدّقتُ في آخر لوحاته، ذهب خيالي إلى لوحاته السابقة وتساءلتُ مرةً أخرى: تراه نسي صاحبة اللوحة بعد أن ظل يرسمها لسنوات مثلما حدث مع –زوربا– يوم كان مولعاً بالكرز فأكل منه حتى ملّه فشفي من حبّه له؟ رائعةٌ تلك التي وهبته القدرة ليولد من جديد!!

كثيرون هم الرسامون الذين تألقوا من خلالِ منظرٍ واحد ظلوا يرسمونه.. فلم لم يحدث ذلك مع –مراد– يوم حبس نفسه لسنوات يرسم تلك المرأة..؟ لقد تألق –أتيلان– من خلال منظر مدينة واحدة ظل خمسة عشر سنة يرسمها هي –قسنطينة– وتألق "فان غوغ" حيث ظل يرسم منظر الحقول نفسها

الممتــدة أمــام نافذتــه لســنوات، وتــألق –مانيــه– يــوم حــبس نفســه لســنوات يرســم لوحــة –المرأة العاصفة– المرأة نفسها التي تركته.. لم أسأله ولم أجد الإجابة.. فقط رحت أحاول أن أتأقلم مع خيباتي من جديد.. عرضتُ نفسي على أكثر من طبيب.. تذكرتُ أنني يوم خرجت من عيادة الطبيب الأخير الذي زرته كنتُ يائساً وحاقداً على كلِّ شيء.. قال الطبيب: أعتذر سيدي لا يمكننا أن نفعل شيئاً وحتى بالنسبة للعملية فهي غير مضمونة في حالتك تلك..!! قلتُ له:

لا داعي للاعتذار فلم يكن هناك أبداً شيء مضمون بحياتي.. لسنا دائماً قادرين على ضمان أبسط الأشياء..!! أردتُ ساعتها أن أبكي أمامه كلَّ حقدي وخيبتي تمنيت أن أقول له ضمّني أيها الطبيب.. دفئني فلم يعد لي من أحد.. كلّ من أحببتهم رحلوا وتركوا القلب خاوياً.. الآن فقط أدركتُ أني أضعتُ كلَّ شيء..!! لكني حملت نفسي واتجهت إلى أول بارٍ صادفني، طلبتُ زجاجةً وجلست إلى طاولة في ركنٍ داكنٍ ورحت أُعدد خيباتي وبقايا انكساري.. لا أحد لي غريبٌ في ليلٍ باردٍ حزين.. وجوهٌ بلا دفء.. أشعر بأني خارج الأشياء، خارج طقوس هؤلاء الذين يدخلون يشربون.. ثم يغادرون بلا رغبة في الضحك أو البكاء..

منذ متى غادرتني الرغبة في أن أصحو وأترك هذه الزجاجة التي تجعلني أنسى ما حدث وما يحدث..؟ ربما منذ أن صار الوطن في عينيّ مجرد قنبلة.. أو منذ بدأتُ أفقد الذين أحبّهم الواحد تلو الآخر... يوم غادرتْ زوجتي الأولى المنزل كان ما حولي أشبه بنفقٍ مظلمٍ لا حدود له... تركتني وحيداً أشبه بطفلٍ ضائعٍ يبحث في تفاصيل الوجوه الغريبة عن وجه أمه.. تذكرتُ وجه أمي الهادئ وهي تمسك بيدي على سرير المشفى وتقول: أوصيك بأخيك –يوسف– لم يبق له إلاّ أنت فلا تتركه..!! وغاب وجهها إلى الأبد، وغابت معها مواسم الفرح ووحده الحزن استوطن كلَّ دواخلي..!! احتضنت يوسف ووهبته حبّاً أبوياً..، ويوم التحق بالثوّار قال لي: علينا أن نرد بعض الجميل لهذا الوطن!! لم أكن أدري يومها أنّ الوطن نفسه سيعيدهُ إليَّ مجرد أشلاء في كفنٍ بارد..!! باردٌ جداً بعدك الوطن يا يوسف.. باردٌ جداً سريرك الذي نمتُ فيه لزمنٍ أحاول استعادة ضحكاتك وأتشمم رائحتك!! لا شيء تبقى منكَ إلاّ طيفك الذي ظل يتراءى لي في كلِّ ركنٍ من ذاك البيت.. حتى تعبتُ فغيرته.. يوم فقدتك لم يكن إلى جانبي أحد أعرفه.. فقط دوريات شرطة ورجالٌ يصافحونني ويرددون لي الجملة نفسها: كان رجلاً عظيماً..!!

استشهدت يا يوسف لأنك تحبُّ الوطن.. وتلك الخطيبة التي تركتها غريبة مثلي في ليلٍ حزين..! وغادرتُ لأنسى رحيل زوجتي وموتك!! موتكَ كان فجيعتي الكبرى بعدما كنت تردد لي بعد كلِّ زيارة أعود فيها من عيادة الطبيب: لا عليك.. سأملأ هذا البيت أطفالاً، سأمنحك نصفهم لتربيهم..! الخلود ليس دائماً أن نترك خلفنا من يحملون اسمنا.. اسمكَ سيخلد.. دواوينك ولوحاتك هي الخلود الحقيقي صدّقني..!! ولم أصدقك.. كان الشعور بالعجز أقوى من كلّ ما يمكن أن تحدثني به أو تحاول إقناعي بصحته.. رجلٌ ناقصٌ!! هذا ما كنتُ أشعر به يومها.. فكانت دمشق

وجهتي..اعتقدتُ أن المدن التي نألفها بإمكانها أن تُغلق فجوات الذاكرة المشتعلة دون توقف!! حين دخلتُ دمشق شاعراً ما كنتُ أدري أنّي سأخرج منها عاشقاً.. وحين سكنتها شعرتُ أن العالم ينفتح لي من جديد.. كأنما بيديها كلَّ أحزاني وطوحت بها إلى البحرِ وقالت: لا تعودي!! عادت قصائدي الهاربة.. وكانت بي رغبة في أن أرسم عينيها،.. أن أركض في شوارعها إذ أعادتني إلى عمري وإلى فرح الأشياء بعد أن غادرتها أو غادرتني.. رويت لها كلّ الماضي.. قالت: سنبدأ من جديد!! قلتُ: لا أريد تكرار الحكاية!! هي أيضاً قالت بأنّي عالمها الجميل وبأنّها لا تريد أطفالاً ولم تكن صادقة!! قالت: قصائدكَ أطفالي ووجهكَ وطني الذي أُحبّ فلا تقتل هذا الحنين.. دعنا نُجرّب... ووضعتُ مرةً أخرى قلبي محل تجربةٍ لامرأةٍ أخرى نسيتُ في عينيها وجعي وفجائعي.. نسيتُ رجولتي الناقصة.. كانت تشبه دمشق في خضرتها وعطرها ودفئها.. أعادتني من ذاكرتي المتّقدة ناراً وقالت: شعرك أجمل ما قرأت.. اقرأ في صدري أشعارك وتدفأ بقلبي بجمر شوقي ليذوب جليد عمرك المكسور على مرايا الزمن المسيّج بالغدرِ والرصاص!!

أسكنتني معبد صدرها الدافئ ببخور همساتها وقالت: هذه المرة ستختلف الحكاية.. سنغير نهايتها أيها الشاعر!! وصدّقتها لأني كنتُ بحاجة لأن أصدقها.. فرحتُ لأنني أخيراً عثرت عمن يحمل معي بعض ذاكرتي ويمد يده ليطفئ نيرانها المشتعلة.. رأيتها تركض في حقول قصائدي، تمشط شعري وتدفئ وجهي في ليالي الثلج.. تتمدد على سرير لوحاتي وأنا أرسم في كلِّ مرة لوحة لطفلٍ مغاير.. صار الأطفال يملؤون البيت ولكنهم صامتون ولا يجيبون حين نناديهم، ومرةً أخرى بدأنا رحلة العيادات المتخصصة في العقم.. وكلما غادرنا عيادة ازداد يقيني بعدم الإنجاب وازدادت رغبتها فيه.. إلى أن صارحتني يوماً بأنها سترحل.. رجوتها أن تعيد التفكير.. أن تؤجل قرارها قليلاً فرحيلها يؤلمني.. يسرق مني آخر فرص الفرح.. ذكّرتها بكلِّ وعودها وبالحكاية التي أكّدت لي اختلاف نهايتها.. قالت: مجنون من يصدِّق وعود امرأة أيها الشاعر!! ساعتها فقط أدركتُ أني مرةً أخرى كنتُ أغامر ببقايا رجولتي حين راهنتُ على حكايةٍ يستحيل تغيير نهايتها.. تركتني وفي القلب فجوة غدرٍ لم تلتئم ورحلت بعد أن كسرت آخر المرايا التي تعكس صورتها خلفي وتشدني لبكاءٍ طويل!! رحلت وظل الحزن معلّقاً في صدري مؤكداً أنَّ ذاكرة الشاعر لن تنطفئ نيرانها وأنّ أجمل الأشياء قابلة للموت فمن يوقف نيران الذاكرة..؟ ومن يجعل أجمل الأشياء غير قابلة للموت..؟؟.

❒❒❒

(تعويذة عاشق)

قصة: صلاح الشوفي

ربط أبو فارس بقرته ثم جلس قبالتي على صخرة ناتئة من الزنار الصخري المحيط بالقرية، بينما كانت الشمس الغاربة، تلقي وشاحاً شفيفاً لطيف الصفرة على الصخور والأعشاب.

تفحص أبو فارس الأوراق بين يدي ثم قال:

. هات ما عندك

قلت لأبي فارس: جعلتُ من (حكاية سعيد) التي حدثتني بها قصة جميلة

هز أبو فارس رأسه مبتسماً ودعاني بحركة من يده لأن أبدأ.. فبدأت.

***

حزم أبو سعيد متاع بيته ومع أول الليل رحل.

لم يقبل وساطة رجال القرية، ولم يثنه عن عزمه رجاءُ الشيخ صالح.

بالأمس.. بعد أن دارت القهوةُ المرّة على المدعوين من رجال القرية، وضع الشيخ صالح مصبَ القهوةِ النحاسي بين الجمر، ثم تحدث مخاطباً الرجال في مضافته:

(يا غانمين جمعتكم لتودعوا (أبو سعيد) فالرجل قرر الرحيل إلى أقربائه، وكلكم يعلم أن الرجل مرابعنا من عشرين سنة وأرضنا وشغلنا بين يديه، رجوته أن يعدل عن قراره لكنه لم يقبل رجائي وهاهو الآن بينكم وأنا أطلب وساطتكم فإذا قبل خاطركم يكون خيراً وإن ظلَّ على نيته فإني أعطيه كلَّ ما له بذمتي وأهبه فوق حقه جملاً من جمالي ثم أدعو له بالتيسير.)

قال أهل القرية بعد رحيل أبي سعيد: غلطان (أبو سعيد) لو دار بلاد الهند والسند لن يجد رجلاً كريماً طيباً مثل الشيخ صالح.

***

استوت أم سعيد في فراشها مرتعدة لاهثة، ثم راحت تهزُّ زوجها هزاتٍ متلاحقة خائفة:

. الشيخ صالح... الشيخ صالح يا أبو سعيد!؟

قال أبو سعيد بصوتٍ راعشٍ خشن: خير إنشاء الله ما حاجة الشيخ صالح بعد نص الليل؟

إلا أن الصوت الذي جاء قوياً واضحاً من وراء الباب أنهى تساؤله، وبدد خدر النوم من أوصاله فاستوى واقفاً ثم خرج حافي القدمين لتبحث عيناه في العتمة عن شبح رجل طويل القامة، عريض المنكبين، بينما ظلت أم سعيد في فراشها تفرك حطام ساقيها وتطلق التعاويذ الهلعة وتتضرع أن لا تكون حركات سعيد الرعناء قد كشفت أمره

وطار عقلُها إلى بيدر الشيخ صالح حيث ينامُ سعيد

من يرد الرجل إذا اقتحم البيدر الآن وقتل ابنها الوحيد!؟

كانت حمى السؤال تجعل من صدرها وكراً لفئران مذعورة!؟

عاد أبو سعيد مأخوذاً ذاهلاً وراح يسأل زوجته كأنه يسأل نفسه:

لماذا يطلب مني الرحيل!؟ لماذا سيقتلنا جميعاً إذا صادفنا في أية أرض!؟

عن ماذا يريدني أن أبلع لساني!؟ أيُّ أمر يخشى افتضاحه الشيخ صالح!؟

ماذا يجري.. أنا لا أفهم شيئاً.. أنا لا أفهم شيئاً. وكان هيجانه قد بلغ الذروةَ فقفز إلى زوجته وراح يصرخ وهو يمسك بخناقها: قولي.. قولي ما هو الأمر الذي يخشى افتضاحه الشيخ صالح، عن ماذا يريدني أن أسكت؟ قولي.. قولي..

***

ذبالات الفجر تنشر هالات الضوء الوليد، طرقُ الحصاد تسحب أفواجَ الرجال والنساء من بيوتهم تباعاً، الشيخ صالح ركب فرسه وكان آخر المغادرين، القرية تستعيد سكينتَها.

دقت أم سعيد الباب على الزوجة الشابة تستأذنها، ثم انصرفت تحضّر القصل وتقطّع العجين.

... صحتْ أمينة، أشرعت نوافذها وصدرها لأنسام الصباح، اغتسلت، وقفت أمام المرآة ثم راحت تفتح باباً وتغلق آخر، سمعت ثغاء الخراف الصغيرة، دقَّ قلبها مذعوراً.. إنه هناك مشت نحو الباب، ثم انبثقت منه شجرة لوز مزهرة، تطير العصافير من صدرها تزقزق.. فيأتي تفغر الدهشة فاها، يشخب السحر بغزارة من شجر اللوز، تسقسق الرغبة بضراوةٍ في الشرايين تتزوبع في الفضاء العابقة برائحة الخبز والنار والقصل، تتدافع الشياطين المحبوسة، كل شيءٍ يهتزُّ ويتراقص، كل شيء يخرج عن المألوف ويدخل تيه الغرابة، اليدان، النهدان، العنق، تصرخ مسامات الجسد صرخات عشقٍ ماحق

يتوحد العرقُ برطوبة الفجر، يتجه نحو مسيل الصدر ليسقي القرنفل والنعنع

تتوالد الرعشات، وتنبثق اللذة في المسارب الضيقة، تنهار السدود وتنطلق المياه الحبيسة بنعناعها ويسبحان في (الطوفان) هل من نجاةٍ يا (نوح)!؟

***

قال أبو سعيد: شردتنا بفعلتك الناقصة يا ناقص!؟

***

. نقصتْ كثير.. قال أبو فارس وهو يقترب من البقرة ليفكَ رباطها

قلت وأنا أسير إلى جواره باتجاه القرية:

. ربما نسيت بعض الحوادث الصغيرة

قال: لا... ليست صغيرة.. ثم همس قريباً من أذني وهو يغمز بطرف عينه

. لم تذكر أن لها شامة تحت الصرة

قلت ضاحكاً: وهل حدثك صديقك عن هذه أيضاً

ثم أضاف أبو فارس دون أن يعلق على كلامي

. لم تذكر أن صرخاتَها ورعشاتَها أمّ سعيد تتوقف عن رقّ العجين أكثر من مرة، وأن أمينةَ في ذلك الصباح قصت من ضفيرتها خصلة وأهدتها لسعيد.. وأن الشيخ صالح قد دبر طلاق زوجته بنفس الطريقة التي رحّل بها (أبو سعيد)

قلت: ولكن لم تحدثني عن ذلك

قال أبو فارس: فرض الشيخ صالح على زوجته أن تطلب الطلاق بحجةِ أن زوجها ينكّل بها ثم راح يرسل في طلبها ويدفع إليها وساطات الرجال والنساء ولكن الزوجة الخاطئة نفذت خطةُ زوجها راضخةً ولم تقبل الوساطات ولم ترضخ تحت ضغط أهلها عند ذلك قال الشيخ صالح:

. إني أطلقها نزولاً عند رغبتها وأعلم أنني لن أجد مثلها زوجةً شريفة صادقة.

وقال أهل القرية كما قالوا عندما رحل (أبو سعيد): غلطانة أمينة.. لو دارت بلاد الهند والسند لن تلقى زوجاً متسامحاً طيباً كالشيخ صالح

قالت لأبي فارس: ولكن ماذا حلَّ بسعيد بعد رحيله وبالزوجة بعد طلاقِها

قال أبو فارس: ما أعرفه أن سعيداً لم يلتق أمينة بعد هذا أبداً

ثم رفع يده لي مودعاً ومشى وراء بقرته.

***

ثَمَّةَ أشياء تغري بشخصية هذا الرجل، انتبهت إلى هذا منذ ذلك اليوم البعيد، عندما استوقفني أبو فارس بعد أن لاحظ تكدري ثم راح يسائلني ويركش غيضي ويعدل مزاجي بكلمات يخلط فيها الجد بالمزاح، وما أن بدرت مني ابتسامةٌ حتى قادني إلى بيته، وهناك أعد لي الشاي بعد أن وضع وسادتين تحت يدي، ثم راح يحدثني كما يحدث الكبار فتأسرني كلماتهُ التي كانت تنطلق مسرعة تارةً.. بطيئة تارةً ثم تتحبس عند مفاصل الحديث.

كنت أصغي وأنا أتأمل وجهَه الأسمر الواسع وعينيه العميقتين، وساعةَ جيبه المربوطةَ بسلسالٍ أبيض إلى صدريته.

عاملني أبو فارس كأنني رجلٌ ناضج وصرت أتعامل مع نفسي على أنني كذلك، لكنه ظل الوحيد بين الكبار الذي كان يعرف كيف يطلق شخصيتي الجديدة في أمداءٍ فسيحة.

بعد هذا صرت أتصيد فرصَ لقائِه دائماً، فإذا خرجت من بيتنا لأمرٍ التوتْ الطريق تحت قدمي لتمرَّ بي من أمام بيته، وإذا صادف هذا وجوده في البيت أمرني بحركةٍ قاطعةٍ من يده لأن أدخل كان يبادرني بالمزاح أولاً ثم يقول لي عبارته المعهودة: هات ما عندك وبعد أن يدرك خوائي يبدأ أبو فارس حديثاً شائقاً رائقاً فياضاً بالحب والمعنى، كان يبتعد بأحاديثه عن مشاكل الأرض والمواشي والمطر ليحدث عن أحداثٍ شهدها، وقصصاً عايش أبطالها وكانت له آراء ومداخلات مبتكرة فقد كان يسخر من الذين يقدمون قرابينهم إلى أضرحة الأولياء، ثم ينهالون تقبيلاً وتعظيماً على الحجارة التي ألبسوها أثواباً حمراء أو خضراء وقد سمعني مرة أقول وأنا أتقدم من الطعام: سبحان من قسَّم الأرزاق.

فهمس في أذني قائلاً: قل سبحان الله فقط.

كنت أحزن لبؤسِ حاله الذي تشي به حصيرة القصب المفروشة على أرض الغرفة الطينية، ووضع بيته الذي تشكل هذه الغرفة معظمه. وكنت أشفق أن يكون هذا الرجل أجيراً في أرض غيره أو ناطوراً أو منادياً على الأموات أو على نعجةٍ ضائعة.

سألته يوماً بعد أن لاحظت أن لا أقرباء له في القرية

. أين أقرباؤك يا عم أبو فارس..؟

خفقت ابتسامة حزينة على وجهه ثم قال:

. عمك أبو فارس مقطوع من شجرة!؟

وعلمت أن المقطوع من شجرة جاء إلى قريتنا مع والديه قبل أكثر من أربعين عاماً واشتغل في الحصاد وحراثة الأرض ثم آثر البقاء في قريتنا بعد أن دفن والديه فيها.

وتزوج أبو فارس ينتظر فارساً إلى أن جفَّ ماء زوجته وتصحّر رحمها

ولأن أهل القرية لم ينسوا أنه (مقطوع من شجرة) ظلت معظم بناته دون زواج

كان أبو فارس بعقله الفطري يعي الناس من حوله بعلاقاتهم وعاداتهم وقد قادني هذا الذي أعرفه عنه إلى الدهشة والاستغراب عندما علمت أن ساعة الجيب التي يحملها أبو فارس هي (تعويذة) وضعها في قالب ساعة ثم حملها منذ زمن بعيد..

. كيف يحمل تعويذة وهو الذي يسخر من كل هذا!؟

وظل سؤالي يعيش معي إلى أن جاء الذي فتحت فيه قالب ساعة الجيب وعرفت ماذا كانت تعويذة (أبو فارس).

جاء هذا بعد أن تبدّل كلّ شيء وبعد أن أصبح أبو فارس ذكرى مخضبّة بالحزن والأسى.

.. في عامه الأخير قلّت لقاءاتي معه وكان السبب في ذلك التغير الذي طرأ على شخصية الرجل بدا هذا واضحاً بعد موت بقرته وطلاق ابنته.

تحول أبو فارس إلى رجل قليل الكلام شارد الذهن وانطفأت إلى غير رجعة تلك الأحاديث النابضة عبقاً، وفشلت كل محاولاتي في انتشاله من قعر دوامته التي حبس نفسه فيها

كانت سنوات المحل التي تعاقبت قد أذاقت أصحاب الأرض مرارة العلقم فكيف يكون حال أجرائها لقد بلغت الفاقة عند الرجل في عامه الأخير مبلغاً قصياً جعله يقبل راضخاً منذ يومين القمح الذي قدمه له أحد رجال القرية (كأعطية) وعندما لاحظت الزوجة صعوبة الأمر على زوجها سارعت إلى تصويل القمح ونشره على السطح قبل أن يغيّر زوجُها رأيه.

مزَّقت هذه (الأُعطية) أردية النفس الشفافة وتفشّت على كبرياء كبقعة زيتٍ لزجة.

سعيت إلى لقائه في المرة الأخيرة وكان يجلس وحيداً على الكتف الصخري المشرف على القرية، حييته، فهزَّ رأسه، وأشار بيده لأجلس، فجلست تمسكت بآخر خيطٍ من شجاعتي لأزحزح الصمت الثقيل الذي تمطى بيننا فقلت له مازحاً:

. هوّن عليك.. سيفرجها الله بعون (تعويذتك)

حدجني بنظرةٍ عاتبة، وبحركةٍ نزقة قطع السلسال الأبيض ورمى التعويذة في حضني ثم تحشرج صوته قائلاً: خذها.. لا أريدها بعد اليوم!؟

قلت وأنا أخفي رعشات انفعالي: اشتقت لأحاديثك يا عم (أبو فارس).. فحدثني شيئاً

هزَّ رأسه هزاتٍ خفيفة ثم تمتم كأنه يحدث نفسه

. ماذا يحدثك أبو فارس ومنذ عامين لم يدخل بيته (مُدْ قمح)

ثم رفع رأسه وقال بصوتٍ متهدج شاكٍ: قاطع ظهري الحريمات يا أستاذ!؟

كانت الشمس الغاربة تعكس ذبولها على وجهه، وأنسام تشرين تحوم حولنا كالذباب وبضعة سحبٍ دكناء، راحت تتجمع بسرعة فوقنا، وشيئاً فشيئاً أسدلت السماء ستائرها الرمادية، وفي خاصرة الكون، التمع البرق، ثم راحت أخاديدُه النارية تحفر معراجها نحو السماء، وجأر الرعد ينبأ بانهيار كوني عاجل، وسقط المطر وابلاً والتمعت الصخور من حولنا كشياهٍ مسلوخة.

قفز أبو فارس وراح يركض نحو القرية.. وعدوتُ خلفه وأنا أعلم أن الكارثة ستقع فعلاً وأن الرجل لن يتمكن من إنقاذ صويل القمح المنشور على السطح.

في القرية كانت الطريق الضيقة إلى بيته قد تحولت إلى نهرٍ غزيرٍ يحمل القمحَ ويذهب به بعيداً وكان هول الكارثة على الرجل عندما وصل إلى سطح بيته ولم يجد قمحاً!؟

كان ينظر إلى السماء التي فعلت ما فعلت ثم عادت إلى صحوها شامتة ضاحكة

وهو يصرخ صراخاً متقطعاً لاهثاً:

. هذا ما هو من عندك، هذا ما هو من خيرك!؟

وظلّ يصرخ هذا ما هو من خيرك حتى كبا على ركبتيه وصعدت روحه إلى السماء لتصرخ هناك

***

مات (أبو فارس) وماتت وريقات الفرح التي تبرعمت مع المطر الذي جاءنا مبكراً بعد غيابٍ طويل!؟

واليوم فتحت تعويذة (أبو فارس) نزعت القطعة القماشية التي خاطها على غلاف ساعة الجيب ثم فتحت الغطاء المعدني الأبيض، ولشدَّ ما كانت دهشتي عندما وجدت في قالب ساعة الجيب (خصلة من شعر امرأة)!؟.

وبعد أن جمعت شظايا قصة ذلك الرجل في ذهني قررت أن أبدأ البحث منذ اليوم عن امرأة اسمها أمينة، وإذا كانت لم تزل من أحياء الدنيا سأقرأ عليها قصتي وسأهديها خصلة الشعر التي حملها أبو فارس كتعويذة زمناً طويلاً، سيسعدها أن تعود إليها خصلةٌ من شعرها الذي كان قبل أربعين عاماً... ولكن ما أخشاه أن تضحكَ تلك المرأة من حماقتي عندما تعلم أنني لم أنتبه طيلة هذه المدة إلى أن (أبو فارس) كان اسمه سعيد أبو جريرة.

❑❑❑

حكاية عن الحب

قصة: رباب هلال

كان ياما كان في حديث الزمان والصلاة والسلام على سيد الأنام، سأحكي ومن ثم لا أنام! فالنوم معتق في خوابٍ مخبأة في ذاكرة اتسعت أيضاً لسرير صغير، وجدة، وأجساد صغيرة، وموقد يخبئ بين الجمر ثمار بلوط أو فستق، بأحلام تركّبها الحكايا على أجنحة من زغب أحاسيس أو ردود أفعال أو أشباه أفعال قادمات لـ...

"–اخرسي! متى ستنتهي من حكايا ذاكرتك العفنة؟!"

"–حتى أكتب حكاية عن الحب!"

و:

"–كان ياما كان، في قديم الزمان، الصلاة والسلام على سيد الأنام، أحكي ثم ننام!"

وكنا نصرخ بملء أشداق الرغبة للحكاية: (احكي يا جدتي... احكي...)

"–وتنامون!"

"–ننام" نعدها مترقبين طائعين!

وتأخذنا الحكاية ولا تعيدنا، لأننا نكون قد استسلمنا لنوم دافئ متكومين على بعضنا وعلى بعض أطراف جدتي، ويئن السرير الصغير طلباً لأبي أو أحد أعمامي، فيأتون ليحملونا واحداً إثر الآخر وواحدة إثر الأخرى إلى أسرتنا في بيوتنا المجاورة!

و:

"–قلت لك حكاياتك تقتل سعادتنا، كم مرة أعيد ذلك حبيبتي؟ متى ستصدقين أن هؤلاء الأولاد قد كبروا وكبرت معهم نواياهم السيئة، لا.. لا... فأنت طيبة القلب زيادة عن اللزوم... انسي!"

و:

كنا أربعة، ثم ستة، ثم أربعة عشرة ربما، صبياناً وبناتاً، أولاد عمومة وعمات. وكان نمو العدد والأجساد قد حرمنا من دفء السرير وأطراف حضن جدتنا، لكنه لم يستطع حرماننا من الحكاية.. فانحدرنا جميعنا وجدتنا إلى الأرض على حصيرة من القش.

و:

جدتي كانت شهرزاد أخرى، كانت تقتل العتمة والوحدة والزمن الأجعد بالحكاية! لقد كانت عمياء. ولا سند لها سوى عكاز، وبيت طيني أبت أن تفارقه برغم ضغط أبنائها المتكرر للسكن في بيوتهم المجاورة! فبيتها كان معجوناً بالذاكرة المديدة والأولاد والزوج المتوفى من سنين. جدتي لا تنسى!

و:

في جميع مساءات الفصول، كنا نصير كومة وصوتاً واحداً، نريد حكاية. وفي كثير من الأحيان كان يتشتت الصوت شجاراً للاتفاق على حكاية اليوم. وحده تهديد جدتي بحرماننا من الحكاية كان كفيلاً بتوحيد الصوت مرة أخرى ثم نصير أذناً مشغوفة سائحة!

و:

"–قلت لك اخرسي، حكاياتك تفلق الصخر وتفلق حياتنا! وهؤلاء الأولاد لا يزالون أولاداً! وذاك الخنزير، الويل له إن رأيته ثانية في بيتنا وخاصة عند غيابي.. للبيت حرمته! أم أنكم لا تعرفون حرمة البيوت؟!"

و:

وذاك الولد كبرت معه في حضن الجدة والحكاية وحضن الأعياد والمناسبات وغير المناسبات. وذاكرتنا مطرزة بليالي قمر، وليالي دفء كانون، ودفء أخوّتنا الظاهرة والباطنة.

و:

"–جدتي، لماذا لا تحكي لنا قصة عن... مثلاً... يعني مثلاً عن الحب؟!"

وكنت قد انتهزت غياب الجميع، كان حضنها الذي أتكئ عليه لي وحدي وقت الغروب ذاك. وقدّي الصغير قد شبّ قليلاً، ولم أكن أعي تماماً لماذا سألتها بارتباك، ولماذا خجلت من السؤال أمام الآخرين!

"–كيف عن الحب؟" سألتني.

فأجيب بخبث وتودد:

"–إيه جدتي، ألم تحبي أحداً حين كنت شابة؟ احكي لي كيف تزوجتما أنت وجدي المرحوم؟"

جالت جدتي بعينيها المفتوحتين على اتساع العتمة، وهمهمت كأنما لتتلمس ذاكرة غير مرغوبة:

"–كان الأمر مقايضة، ولكن الفرق في ذلك أن أخي وأخته كانا متحابين، أما أنا وجدك، فلم أحبه ولم يحبني طوال حياتنا أيضاً، ليغفر الله له، لا يجوز أن نذكر الموتى إلا بالخير! والله مات ولم أحبه في يوم من الأيام، وهو أيضاً لم يحبني أبداً! هكذا كان حظي ونصيبي!"

ولم أشأ تضييع فرصة تدفق ذاكرة جدتي، ودون أن أنتبه إلى انفعالاتها سألتها:

"–إيه، ستي، هل كنت تحبين أحداً، آخر؟"

وتنتفض جدتي مستنكرة:

"-عيب يا بنت! والله أعلم أني طاهرة وشريفة وعفيفة، ولم أعرف في يوم من الأيام عن هذا الذي تقولينه!"

قلت:

"-اسمه الحب يا ستي."

فتمسك جدتي بعكازها وتقول لي مهددة:

"-لا تقولي ذلك مرة أخرى، عيب يا ستي، وخاصة أنت بنت لا يجوز، حرام!"

أضحك وأقبلها معتذرة. فتبتسم سماحاً ماسحة على شعري كانت تراه بأصابعها، وتروح عيناها المفتوحتان إلى عتمة أبعد!

و:

يا رب السماء، قلت سأكتب حكاية عن الحب، أجل، يجب ألا أموت مثل جدتي قبل أن أفعل ذلك. وقالت أيضاً إن الحب عيب وحرام! أبتسم الآن، وأحاول الحكاية مرة أخرى...

و:

كان يا ما كان في حديث الزمان، في بيت فيه رجل وامرأة. لا بد أنهما متزوجان كي لا يكون في حكايتي أي عيب أو حرام!

ولأنهما تزوجا، كان لا بد من الحب، أجل الحب الذي ربما طلّ من الشباك أو من القمر في أول ليلة لهما، وحدث أن.... وحدث أن....

و:

"-قلت لك مئة مرة كفي عن هذه المساخر! جدتي عائلتي، ابن عمي، ابن عمتي، ابن الشيطان، فما الذي جاء بهذا الخنزير إلى هنا؟ ما الذي جاء يفعله هذا القذر أيضاً؟ لولا لطف الله، لكان دخل البيت، وقد ضبطه على العتبة، وتقولين له: تفضل بالدخول! لا... لا هذا كثير، ما رأيك لو دعوته إلى الدخول وأغلقت الباب وخرجت أنا؟! صوني شرف هذا البيت يا امرأة!"

وأصرخ:

"-ابن عمي هذا يا شريف مكة! لقد جاء للاطمئنان علي والسؤال عني، لا أكثر ولا أقل."

"-للاطمئنان عليك، انفجر صوته، لماذا؟ هل تعيشين بلا رجل، أم أني (خرقة!) وهل أنت جائعة؟ تائهة؟ يتيمة؟ لماذا جاء؟ وعلام يطمئن...؟

وأصرخ:

"-أيها الحزبي، قانا من جلبته إلى هنا..."

ويضحك باستهزاء مرير:

"-قانا!؟ هل يريد أن يصبح شهيداً كي يزيد من فخر عائلتكم؟ أم أنه وطني إلى درجة أن تكونوا

شهداء وجاء يدعوك؟ هذه السخافات لن تمر علي.. هل فهمت.. والله سأكسر رجله إن رأيته هنا مرة أخرى!"

وأدير ظهري، أتجه صوب التلفزيون الذي قلّما أطفئه، وأنصلب أمامه، وأجهش بقهر ورعب مريرين، وأتساءل علام أبكي، على الجثث المكومة، على الأطفال المذبوحين أم على المشردين؟ أجل، عيب أن أبكي إلا على قانا الآن، وفيما بعد سأبكي عليّ!

و:

قلت سأكتب حكاية عن الحب! أجل، لا بد من ذلك، لماذا تضيع الحكاية كل مرة حسناً، سأحاول مرة أخرى!

و:

ذات حكاية التففنا حولها كومة طفولة. أخبرتنا جدتي أن الحكاية هذه لا يعرفها أحد، كما لم يسمع بها أحد من قبل... جدتي اخترعت حكاية!

ولأنها كانت تدرك مدى عشقي للحكاية، فقد جعلتني بطلة الحكاية، دون أن تقف طويلاً أمام تذمر الأولاد الآخرين واستنكارهم!

وبدأت الحكاية بأن (النّوَر) سرقوني. وطويلاً ضيّعتني حكاية جدتي، ونقلتني، بقدرة الحكاية، بين ليلة وضحاها، من الضيعة إلى حمص ثم إلى دمشق وبسرعة غريبة كنت في فلسطين، وجعلتني جدتي ذكية لدرجة أنني استطعت الانفلات والهروب من (النّور)، لتحمّلني عبء البحث عن عمي الذي ذهب إلى هناك في حرب (48) ولم يعد بعد، وكلنا كنا ندرك أنه لا بد قد استشهد أو أسر على الأقل. وكنا لا نعرفه! إلا من الصورة الصغيرة المؤطرة ببؤس صدئ على الجدار الطيني. وكان علي إيجاد عمي لنعود سوية!

لم تكن جدتي تعرف كفر قاسم أو دير ياسين، وطبعاً ماتت قبل قانا بزمن، كانت تؤمن بشيء واحد فقط هو أن عمي لا يزال يحارب الصهاينة الأشرار ولا بد سينتصر مع رفاقه الفلسطينيين وبالطبع كانت خاتمة الحكاية هو أن عدنا أنا وعمي الذي دحر آخر صهيوني!

وهلّلنا فرحاً، وإعجاباً بعبقرية جدتي! لكننا سرعان ما استكنّا مع بدء نشيجها الذي كان يقطّع دعاءها وصلاتها للإله كي يعيد عمي سالماً غانماً، ونروح نردد عباراتها بصوت واحد ثم نختم بآمين.

و:

ياه... كيف لي أن أكتب حكاية عن الحب، حكاية واحدة فقط! لا بد أن أذكر فيها ذاك البيت الذي تزوج فيه رجل وامرأة، يحاولان حباً ما!

المرأة لم تعرف الحب قبل ذلك. لأنه عيب وحرام! والرجل أيضاً لم يحب قبل ذلك، لأن الحب عيب وحرام! ولكن لا بد من الحب كي تصير الحكاية، إذن، لأحاول:

و:

الحب لا بد أنه يجلب الفرح، وكان الفرح الأكبر يأتي مع العيد، لتزيد كومتنا بتدفق أولاد عمنا القادمين من المدينة للفرجة على العيد في الضيعة!

وكانت جدتي تفرح أيضاً بلمتنا، ولأننا كنا ننشغل عنها بالعيد، كانت تهددنا مداعبة:

"–حسناً، اتركوني لوحدي، وسأقول للعيد ألا يأتي في المرة القادمة!"

وكنا لا نصدق ادعاء جدتي، لأننا كنا مؤمنين بحبها الشديد لنا!

وفي آخر المساء، كنا نجتمع في بيت أحدنا، لنمضي الليل متجاورين على فرشات تُفرش لنا على الأرض لتسعنا جميعاً، وكنا لا نستسلم للنوم إلا بعد تهديد أهالينا في الغرفة المجاورة، وبعد أن نكون قد عجّنا الوسائد والشراشف قفزاً ولعباً، ثم نخبئ تحتها فرحنا وصخبنا بالعيد الذي سيقيم بيننا أيضاً غداً وبعده..

و:

لماذا خطر لي العيد، العيد للأطفال فقط وليس من أجل حكاية حب.. لا بد من حكاية، أجل سأحاول أخرى:

و:

"–ألا تلاحظين حبيبتي أننا سعداء جداً، وأن حياتنا باتت أجمل بعيداً عن البشر؟ وأن لا مشكلة تحدث بيننا، أرأيت كم يجلب الآخرون مشاكل، أي هدوء نعيشه وأية سعادة، أنا مسرور منك، أجل حبنا سيكبر، تأكدتِ الآن أن الناس سيئون؟ أجل لا بد أنك متأكدة من ذلك! لاحظي الفرق، تأكدت أليس كذلك؟"

"–الناس؟ كلهم؟ أم عائلتي فقط؟!" أجيب.

"–أوه حبيبتي، لا تقولي (عائلتي) هذه الكلمة المضجرة والمقيتة. فأنا وأولادنا القادمون عائلتك، ثم لماذا تسيئين الظن بي، أنا قصدت الناس عموماً، تعاملي مع إخوتك فقط، هذا يكفيك. لنكن لوحدنا وسأجعل لك الأرض حباً والسماء حباً!"

"–لماذا لا تحكي لي عن طفولتك؟ عن أقربائك؟ دائماً يكون كلامك مبتوراً، ونادراً ما تذكر أحدهم؟" أسأله.

"–لقد حكيت لك، أنت تهتمين كثيراً بالتفاصيل، وأنا لا يهمني ذلك، حسناً، ذكرت لك أن أبي كافح كي نتعلم وننال الشهادات العالية، والحمد لله وصلنا إلى ما أراده كما ترين، ومن ثم كنا نمضي أوقاتنا بالمطالعة أجل... والحمد لله..."

أقاطعه:

"–أقصد..."

"–أعرف، أعرف، دائماً الآخرون، والأولاد، والأعمام، والأخوال، أنا لا أحب كل هذه التفاصيل لا تعنيني في شيء.. أوف، لن أحكي.. كيف أقنعك حبيبتي أن الناس سيئون، ليس الجميع بالضرورة، بالتأكيد هناك أناس طيبون أجل، ولكن..."

أقاطعه بهدوء حذر ولعلي كنت أشعر بفضاء من السخافة وقد أثّر بي، ولم أشعر إلا أتحدث مثله:

"–ولكن ليسوا أقربائي بالتأكيد؟!"

"–لا، لا أريد أن أسمع مثل تلك الأسئلة.. أرجوك... قال بهدوء مصطنع، أرجوك لنكن لوحدنا فقط أنا وأنت فقط أنا و..."

و:

تفرغ العتبة من أقدامهم، وتفرغ العتبة من الذاكرة، وتغتال حججي زياراتهم! يرن الهاتف، أرفع السماعة بعينين دامعتين ومسمرتين على الشاشة. يأتيني صوت أحدهم كئيباً:

"–كيف حالك، إننا جالسون هنا، بالتأكيد نتابعين التلفزيون، كلنا نرى ما يحدث في قانا، تذكرناك الآن، متى تنتهي أشغالك وتتكرمين علينا بزيارة؟! إنك... تبكين؟ ها؟

وأنشج بحرقة، عين على قانا، وعين عليه متوجساً يتهيأ للسخط، ينهض، يأخذ السماعة، ينصت، لا بد أنه سمع الصوت فعرف أنه أحدهم، ثم بعصبية أغلق الخط.

وكانت قانا تفور بالدم، وكأنما صرت وسط المشهد، وسال الدم من أنفي وفمي.

"–حتى على الهاتف أولاد الكلب، ألا يتركوننا نعيش بسلام، أم أنهم يريدون فضيحة؟ نعم، هم يريدون فضيحتي، أنا الناجح! اللئام، لا يريدون لأحد غيرهم أن ينجح أو أن يصير رجلاً مهماً! نعم، وأنت أيتها المُحبة! والغيورة مني وليس علي.. أجل إن صرت رجلاً مهماً ومسؤولاً، فهذا سيغطي على نجومية عائلتك، أم لعلك لا تعرفين أني أدرك الأمر تماماً، أيتها الشريفة! وأي شرف تعرفون؟ أنا من يعرفكم ويعرف قصصكم وعيوبكم، والله سأفضحك وأفضحكم جميعاً، قال عائلة علم، قال! أطباء ومهندسون ومحامون، جميعكم منافقون!

ويفور فيّ الألم، ويمتلأ الفضاء برائحة ممزوجة بسخف وخجل! ويختلط صراخي مع صراخ قانا.

و:

ياه، لماذا أتوه؟ لماذا لا تأتي الحكاية، وعَدْت بحكاية عن الحب، أيتها الذاكرة المغتالة ماذا عن الحب؟ سأبدأ من جديد:

و:

حدث أن... سأُبعدُ البيتَ والرجل والمرأة... سأُبعد قليلاً أو كثيراً الذاكرة أيضاً، وسأفكر بموضوع الحب، لا بد... من ناس... نعم ناس ليكون حب وحكاية! وأنا... ولم يحدث... و...

و: ....

❑❑❑

آفاق

قراءات...متابعات....حوارات

قراءات... قراءات... قراءات

الشخصية
وبناء الرحلة الروائية

لا يلتفت تحليل الحكاية الروائيّة هنا، في رواية (المسافرة)(1)، إلى كونها حقيقيّة أو غير حقيقيّة، بل يجاوز ذلك إلى أن الرواية نصّ متخيَّل وإنْ ضمَّ حديث الراوي إشارات إلى (الأستاذ) تطابق بعضاً مما عرفته حياة شوقي بغدادي مؤلِّف الرواية، وخصوصاً ما أشارت مقدمة الرواية إليه(2). ذلك لأن شكل هذه الرواية، وهو شكل الرِّحلة، يُغري بالتحليل. فكتب الرحلات تنهض استناداً إلى ثبات الشخصية وتغيُّر الأمكنة، ولكنّ رواية (المسافرة) تُوهم القارئ بتغيُّر الشخصيات والمكان معاً، حتى إذا فرغت من إيهامها كشفت عن مغزى آخر يرجع بالنصّ إلى مثل ما بدأ به. وهذا ما يُشجِّع على تحليل بناء الرحلة الروائية، ومعرفة موقعها من مثيلها العربي.

1-البناء العامّ للرِّحلة:

من المفيد، بادئ الأمر، الإشارة إلى أن بناء رواية (المسافرة) يضمُّ قسمين: الأول (رفاق السَّفَر)، والثاني (السَّفَر). أما القسم الأول فيضم ستة أقسام فرعية، لكلِّ قسم عنوان محدّد. وهذه العنوانات هي: الأستاذ -عريفة- أحمد- ناظم- سليم-الفتى الحلبي- الفتى الحوراني. وأما القسم الثاني فقد خلا من الأقسام وبدا نصاً سردياً متصلاً. وهذا الأمر يحتاج إلى تعليل فني؛ لأن الأقسام الفرعيّة في القسم الأول من الرواية تبدو غير مترابطة إذا لم ينعم القارئ النظر في الرواية. فكلُّ قسم يسرد سيرة إحدى الشخصيات، وليس هناك من رابط بين السِّيَر الروائية غير رحلة كلٍّ منها إلى بيروت. أما لقاء هذه الشخصيات فيتحقَّق في القسم الثاني من الرواية المعنون بالسَّفَر. ففي أثناء السفر على متن إحدى الشاحنات العسكرية تُقام علاقاتٌ بين شخصياتٍ لم تكن تعرف بعضها بعضاً في القسم الأول من الرواية. وقد يعتقد القارئ أن القسم الأول من الرواية فضلة، يمكن التنازل عنه لأنه لم يخدع النص الروائي تبعاً لفقدان العلاقة بين سير الشخصيات فيه.

على أنني أعتقد بأن فهم بناء رواية (المسافرة) استناداً إلى شكل (الرحلة) يُعلِّل الجزئيّات الروائية، ويضعها في مكانها الملائم من الجسد الروائي، ويُوضِّح الأمر الجوهري الخاص بدلالة الشكل الروائي للرحلة

على أمر إنساني، هو أن الناس الذين يجتمعون في ظرف استثنائي يسلكون سلوكاً استثنائياً. فإذا تحرّروا من هذا الظرف الاستثنائي رجع سلوكهم إلى طبيعته. وتتجسّد دلالة هذا الشكل الروائي، أو المغزى العام للرواية، في القسم الثاني من الرواية، وتضفي على النص التماسك وتُفسِّر تأثيره الجماليّ في

القارئ. ذلك أن القسم الأول بأقسامه الفرعية الستة المتباينة في موضوعاتها يضم شيئاً واحداً هو رحلة الشخصية إلى بيروت. وكلُّ رحلة تحتاج إلى حوافز تبدو متناقضة بين الشخصيات، ولكنها تُعلّل أسباب الرحلة، وتُقدِّم الدوافع الخاصة لها. فالحافز لدى الأستاذ هو إلقاء كلمة في ذكرى أحد زعماء لبنان الوطنيين الراحلين، ولدى عريفة وأحمد والفتى الحوراني العمل في لبنان، ولدى ناظم دخول مستشفى الأمراض العقلية، ولدى الفتى الحلبي السياحة وملاحقة النساء، ولدى سليم تهريب المخدرات.

وإذاً، فهناك حوافز للرحلة إلى بيروت وليس هناك حافز واحد. ذلك لأن شوقي بغدادي لا يرغب في أن تكون الرحلة الروائية مجرد انتقال جسديّ للشخصيات إلى بيروت، فهذا الانتقال بديهي، ولهذا السبب لم يتحدّث عنه مكتفياً بإشارة في كل قسم فرعيّ إلى أن الشخصية رحلت إلى بيروت، بل يرغب في تقديم حافز روائي تَعُدُّه الشخصية قراراً تتخذه استناداً إلى حياتها السابقة كلها، وهي تأمل في أن تؤدي ذلك إلى تغيير ما في حياتها. ويعني ذلك أن هناك حاجة روائية إلى توضيح ماضي الشخصية، ففي هذا الماضي تعليل للحافز وبيان لحاضر الشخصية بعد ذلك. وإذا حلّلنا الأقسام الفرعية الستة استناداً إلى هذه الحاجة الروائية لاحظنا أن بناءها واحد على الرغم من اختلاف مضامينها. فكل قسم منها يسرد ثلاثة أشياء: ماضي الشخصية الذي بلور حافز الرحلة إلى بيروت، وحاضرها في بيروت أو ما فعلته فيها بعد وصولها إليها، ثم نهايتها في بيروت بالقبض عليها وزجّها في السجن تمهيداً لترحيلها عن لبنان. وهناك، في كل قسم، ارتباط بين الأشياء الثلاثة: ماضي الشخصية وحاضرها في بيروت ونهايتها في السجن. فحافز الرحلة ينبع من الماضي، والماضي يُقرِّر حاضر الشخصية ويُمهِّد لنهايتها؛ أي أن هناك ارتباطاً بين ماضي الشخصية وحاضرها ونهايتها يحكمه الحافز ويُحدِّد سلوكه الروائي. وإذا بدا الحافز واحداً، كما هي حاله لدى عريفة وأحمد والفتى الحوراني، فإن التحليل يُفضي إلى غير ذلك، وهذا شيء بديهي في الرواية لئلا تتعدّد الشخصيات الروائية وتتّفق وظائفها.

فالعمل هو حافز عريفة وأحمد والفتى الحوراني إلى الرحلة إلى بيروت. ولكنّ عريفة سبقت إلى بيروت وهي فتاة صغير في الثامنة من عمرها لتعمل خادمة؛ أي أن حافز العمل يكمن وراء رحلتها إلى بيروت، ولكنّ أباها ساقها إلى بيروت مرغمة، وشرع يُبدِّل مكان خدمتها حسب مشيئته إلى أن نضجت عريفة وتمرّدت على واقعها وبدأت تُوظِّف عملها لحسابها الخاص مستعينة بجسدها. وحين بدأت تفعل ذلك قبضت عليها شرطة الآداب وزجَّتها في السجن تمهيداً لترحيلها عن لبنان. أما أحمد فقد كان يرنو إلى بيروت؛ لأنها مدينة كبيرة تُحقِّق طموحاته. وقد زارها مرة فبقي حلم العودة إليها يراوده طوال ثلاث سنوات، وهو الفتى القوي الذي شجَّعه رفاق السوء على استعمال عضلاته في حلِّ مشكلاته وفي السيطرة على الآخرين، حتى إذا توفِّي أبوه وأمّه لم يبق لديه ما يربطه بمدينته حمص فرحل إلى بيروت وراح يجعل من عضلاته وسيلة عيشه. وحين تمادى في التباهي بقوته والاستهانة بمنافسيه من القبضايات زلّت قدمه، فاصطدم برجل من أتباع زعيم سياسي كبير، وكاد الصدام يودي بحياته لولا الشرطة التي قبضت عليه وزجّت به في السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان. وأما الفتى الحوراني فقد رحل إلى بيروت ليعمل؛ لأن العمل قيمة، وليس من المفيد بالنسبة إليه أن يضيع وقت الإنسان سدى، أو في البحث عن عمل معّين. وعلى الرغم من أن نظرته إلى العمل جادّة فإنه أخطأ في الاختيار، إذ راح يبيع الدخان المهرّب، فوقع بين يدي الشرطة المكلّفة بمكافحة التهريب، وسيق إلى

السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان.

وإذا كان الحافز الذي بدا واحداً يتم عن التنوّع والاختلاف، فمن البديهي أن تدل حوافز الشخصيات الأخرى على التنوع والاختلاف ذاته. فقد رحل الأستاذ إلى بيروت ليلقي كلمة في حفل خطابي، ولكنّه قدّم كلمة عنيفة، فقبض عليه رجال المباحث وزجّوه في السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان. والفتى الحلبي مراهق رحل إلى بيروت ليتمتّع بملذاتها ويُلاحق نساءها، وحين تحرَّش بإحدى الفتيات قبضت الشرطة عليه وزجّت به في السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان. وناظم فتى أُصيب في مدينة حماة بمرض عصبي نتيجة الاعتداء عليه، فسيق إلى لبنان مرغماً ليقيم في مشفى تابع لأحد الأديرة، ولكنّه تمرّد على إرغامه على البقاء في المشفى فهرب فقبضت الشرطة عليه وزجّت به في السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان. وسليم شاب انحرف وهو فتى، فهرب من منزل أسرته وعاقر الخمرة وتعاطى المخدّرات، ثم رحل إلى لبنان بغية الاتساع في بيع المخدّرات، فقبضت عليه الشرطة وزجّت به في السجن تمهيداً لترحيله عن لبنان.

إن تنوّع الحوافز واختلافها لا يلغي اتفاقها في الدلالة على أن الماضي يصنع الحاضر، ولكنّ مصير الحاضر غير مرتبط ارتباطاً حتمياً بطبيعة الماضي. فقد رحل الأستاذ إلى لبنان ليحقّق غرضاً ثقافياً، ورحل الفتى الحوراني إلى لبنان ليكسب مالاً يستعين به على أمور معيشته. وقد نبع هذان الهدفان الإيجابيان من ماض نقيّ ولكنّ صاحبيهما انتهيا إلى السجن. وفي مقابل ذلك رحلت عريفة إلى لبنان مرغمة وانتهت إلى السجن، ورحل ناظم إلى لبنان مرغماً وهو مريض وانتهى إلى السجن، ورحل أحمد وسليم إلى لبنان وهما سلبيان ولكنهما انتهيا إلى السجن أيضاً. كما رحل الفتى الحلبي المراهق إلى لبنان للحصول على المتعة فانتهى إلى السجن. ولو كان الماضي الذي يصنع الحاضر دليلاً على المصير الذي ينتهي إليه الإنسان لما كانت نهاية الشخصيات الروائية واحدة. هل رغب شوقي بغدادي في القول إن الإنسان الذي لا يتقيّد بقوانين الدولة التي يحلُّ فيها ينتهي نهاية سيئة مهما يكن الحافز الذي دفعه إلى الرحلة إلى هذه الدولة؟. إن القسم الأول من رواية المسافرة يشير إلى هذه الدلالة، في حين يُشكّل القسم الثاني حاضرها؛ حاضر ترحيل يختلف بناء القسم الثاني من الرواية (السَّفر) عن بناء القسم الأول اختلافاً واضحاً. فهو دفقة سردية واحدة تتكفّل بتوضيح العلاقات بين الشخصيات السبع (ستة ذكور وفتاة) المبعدة من لبنان. فضلاً عن العلاقات بين أربعة من الدرك توزّعوا في الزوايا الأربع للسيارة الشاحنة، وجلس رئيسهم (العريف) إلى جانب السائق. انطلقت الشاحنة في رحلة تُقلُّ الشخصيات الروائية من بيروت إلى الحدود السورية. ومن البديهي أن تضم الرحلة الجديدة حافزاً واحداً مشتركاً بين الشخصيات الروائية، هو حافز الإبعاد الإجباري من بيروت. ولكنّ هذه الشخصيات كانت تعلم من البداية أن حجز حريتها سينتهي عند وصول الشاحنة الحدود السورية، واستلام السوريين المبعدين وقيادتهم إلى دمشق حيث يُطلَق سراحهم. ولهذا السبب تحلّت الشخصيات بالطاعة وبعدم المغامرة بأي سلوك يُعطِّل نيلها حريتها، فضلاً عن أنها -ما عدا الفتاة- مقيَّدة بالسلاسل، ومعها حرّاس يرقبون حركاتها ويجلسون إلى جانبها في الشاحنة. وقد وفّر ذلك للقسم الثاني من الرواية فرصة الاهتمام بالعلاقات بين الشخصيات الروائية، والكشف عن جوهر كل شخصية في أثناء هذا المأزق الاستثنائي. والواضح أن شوقي بغدادي اختار لهذا المجتمع الروائي الصغير محرّكاً واحداً، هو الفتاة ابنة السادسة عشرة ذات الملامح الجميلة والسمعة السيئة، بحيث عرّى الطمعُ في هذه الفتاة طبيعةَ الشخصيات، وشكّل حافزاً داخلياً لمتابعة السرد الروائي. فالأستاذ يأمل في أن يقود الفتاة بعد الوصول إلى دمشق إلى منزله، معلّلاً نفسه بالشفقة عليها والحرص على حمايتها وتأمين العمل المناسب لها. ولا يُخفي أحمد وسليم طمعهما في الفتاة،

ورغبتهما في

اصطحابها معهما. بل إن أحد الدرك خطّط للنيل من الفتاة بعد الوصول إلى الحدود السورية، ولكنه أخفق في ذلك. وحين وصل المبعدون إلى دمشق بعد تسليمهم إلى الشرطة السورية زال المأزق الاستثنائي، وعادت كلٌّ شخصية إلى سابق عهدها، وقصدت المكان الذي أتت منه ما عدا الفتاة التي لا تملك مكاناً تذهب إليه بعد انفصالها عن أبيها الذي رماها في بيروت. ولذلك ركبت سيارة عامّة بعد إطلاق سراحها في دمشق، وطلبت من السائق أن يقودها إلى المكان الذي يرغب فيه، كناية عن أنها ستتابع في دمشق ما كانت تفعله في بيروت، ما يوحي بأنها (المسافرة) التي لم تنته رحلتها بعد.

أخلص من الحديث السابق إلى أن بناء رواية (المسافرة) هو بناء الرحلة. ولابدَّ في كل رحلة من حافز، سواء أكان خاصاً أم عاماً. وقد استند بناء رحلة (المسافرة) إلى هذين النوعين من الحوافز، بحيث عُني القسم الأول بالحوافز الخاصة، وعُني القسم الثاني بحافزين عامّين هما الإبعاد والطمع. ولكنّ الحافز في الرواية يُحرّك السرد الروائي ويدفعه إلى الأمام، كما أن الرحلة تعني الانتقال من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، وتعني أيضاً تغييراً أو ثباتاً في الشخصيات الراحلة. وهذا كله يحتاج إلى تحليل للعناصر الفنية التي تآلفت في إطار الرحلة، أو قدَّمها فنياً للقارئ المتلقي.

2-بناء شخصيّات الرّحلة:

إذا دقّقنا في قسمي الرواية لاحظنا أن شوقي بغدادي استعمل المقياسين الكمّي والنوعيّ في تقديم شخصياته الروائية، وهما مقياسان اقترحهما فيليب هامون (Ph. Hamon)، بحيث يعني المقياس الكمّي (كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، ويُحدِّد الثاني مصدر تلك المعلومات: هل تُقدِّمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنيّة يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها)(3). وقد دلّتني التجربة على أن الروائي يجعل المعلومات التي يُقدِّمها من خلال المقياس الكمّي تمهيداً للتحوّل الذي يطرأ على الشخصية في النص الروائي. ولم أر في رواية (المسافرة) ما يعزّز هذه التجربة؛ لأن شوقي بغدادي لم يُعن بتحوُّل شخصياته الروائية، بل حرص في كل قسم من الأقسام الفرعية على تقديم معلومات عن إحدى الشخصيات، محدّداً مدينتها وأسرتها وعلاقاتها. فالأستاذ دمشقيّ، درس في الجامعة وعُني بالنضال الوطني منذ نعومة أظفاره. ولم تكن رحلته إلى بيروت غير استمرار لإخلاصه للعمل السياسي الذي ندب نفسه له. وناظم حَمَويٌّ طالب مجتهد اعتُدي عليه ففقد اتزانه وتعطّلت صلاته بالمجتمع حوله، فاقتيد إلى بيروت للمعالجة. وعريفة فتاة من ريف حمص، قادها أبوها وهي في الثامنة من عمرها إلى بيروت ليضعها خادمة في المنازل ويفيد من أجرها. وأحمد حمصيٌّ شعر بقوته البدنيّة، وزاده رفاق السوء ثقة بنفسه وبقدرته على السيطرة على الآخرين، وقد رحل إلى بيروت ليوظّف قوته البدنية. وسليم فتى ترك المدرسة وعمل لدى أحد الحلاقين ثم هجر منزل ذويه وراح يتعاطى الخمرة والمخدّرات، وسافر إلى بيروت ليُكمل ما بدأ به. والفتى الحلبي مراهق رغب في تلبية نوازعه في بيروت ليتباهى أمام رفاقه بفحولته. والفتى الحوراني راغب في العمل ولا شيء آخر، وقد سافر إلى بيروت من أجل ذلك.

هذه المعلومات التي نثرها شوقي بغدادي في الأقسام الفرعيّة أسهمت في وضوح الشخصيات الروائية، ولكنه لم يكتف بها، بل راح يصف هذه الشخصيات خَلْقيّاً وخُلُقيّاً بغية تعزيز الوضوح الذي قدّمه

المقياس الكمّيّ. وسبق القول إن شوقي بغدادي جعل حاضر الشخصية في بيروت مرتبطاً بطبيعة ماضيها، ولكنّه لم يجعل مصيرها فيها مرتبطاً بهذا الحاضر، إذ انتهت الشخصيات كلها إلى السجن تمهيداً لترحيلها عن لبنان. والواضح أنه لجأ إلى الراوي العالم بكل شيء في تقديم شخصياته، وجعله راوياً ممثّلاً يحلُّ في الشخصية وينقل ما تراه وتسمعه وتحس به. وقد استعان هذا الراوي الممثّل بالذاكرة، أو قل إنه جعل ذاكرة الشخصية حيلة روائية قدّم بوساطتها المعلومات التي رغب في تقديمها للقارئ. ولهذا السبب كثرت في الأقسام الفرعية أفعال الذاكرة وما هو قريب منها. وهذه عبارات مستمدّة من الفصل الخاص بالأستاذ تُوضِّح الأفعال والأسماء المستعملة في تقديم المعلومات:

-ذكرى تلك الخطبة التي لن ينسى مناسبتها.

-ذكرى الموت الحقيقي الأول.

-ذكرى الأربعين.

-الذكرى الأكيدة الباقية.

-لعلّ من أجمل ذكرياته.

-عندما كان طالباً مراهقاً.

-كان يجد لذة لا تعادلها لذة في كتابة مواضيع الإنشاء.

-لن تمحي تلك المناسبة من ذاكرته طوال حياته.

-كان العمل في التعليم في تلك السنوات أكثر ضماناً.

-استقر في منتصف الخمسينات في إحدى أشهر صحف العاصمة.

-كان ما يزال طالباً عامراً قلبه بالطموحات الرومانسية.

-لم يشعر وقتها أنها تلومه.

تكفّلت الذاكرة الروائية بتقديم المعلومات عن شخصيات الرواية كلها. وكانت هذه المعلومات تعليلاً مقبولاً لحاضر الشخصية في بيروت، أو مسوّغاً لما فعلته فيها. غير أن وضوح الشخصية عند القارئ يحتاج إلى شيء آخر، هو الإيهام بانتمائها إلى مجتمع روائي يماثل المجتمع الخارجي الحقيقيّ. ولهذا السبب حرص الروائيون على منح شخصيات رواياتهم اسماً وأسرة وتاريخاً. وهذا واضح عند أحمد وسليم وناظم وعريفة. أما الأستاذ والفتى الحوراني والفتى الحلبي فقد اكتفى شوقي بغدادي بالنسبة إليهم باللقب (الأستاذ) فالمنطقة (حوران) فالمدينة (حلب). ولاشكّ في أن اللقب والنسبة إلى المنطقة والمدينة لا يسهمان في وضوح الشخصية. وليس هناك تعليل مقبول لإغفال تسمية شخصيات الأستاذ والفتى الحوراني والفتى الحلبي. وما هو قريب من القبول انتماء الأستاذ والفتى الحوراني إلى العنصر الإيجابي، وعدم ابتعاد الفتى الحلبي عن هذا العصر وإنْ تحرّش بالفتاة في بيروت. وربما قيل هنا إن (الأستاذ) يحمل بعضاً من سيرة شوقي بغدادي نفسه، ولكنّ تحليل بناء الشخصية لا يُعير هذا الأمر أيّ اهتمام تبعاً لاعتقاده بأن الشخصية عنصر متخيّل وإن استمدت بعض ملامحها من سيرة صاحبها. وفي مقابل ذلك تبدو الشخصيات التي منحها شوقي بغدادي اسماً محدّداً أكثر قدرة على الإسهام في وضوح الشخصية الروائية عند القارئ. غير أنه من المفيد أن نلاحظ أن الاختيار العشوائيّ(4) للأسماء ذو دلالة وإن كان عشوائياً. فاسم (أحمد) ينتمي

فـي دلالتـه إلـى الثقافـة الدينيـة، واسـم (سليم) ينتمـي إلـى الدلالـة الاجتماعيـة التراثيـة(5). واسـم (عريفـة) ينتمـي إلـى الدلالـة الاجتماعيـة، إذ إنـه شـائع فـي الريـف السـوري، كمـا أنـه ذو أصـل تراثـي عربـي؛ لأنـه مؤنـث عريف القوم؛ أي القيّم بأمرهم الذي عُرف بذلك واشتهر. واسم (ناظم) ينتمي إلى الدلالة الأدبية التراثية؛ لأنه مستَمَدّ من (نَظَم الكلام)؛ أي رصفه رصفاً جيّداً، فضلاً عن أن الناظم يدل في اللغة العربية على السمكة التي امتلأت بيضاً. وهذا كله يدل على أن الاختيار العشوائي لا يخلو من دلالة على أن شوقي بغدادي لم يخرج في اختيار أسماء شخصياته عن الثقافة العربية بجوانبها الدينية والاجتماعية والأدبية. وهناك شيء آخر يتعلّق بالأسماء في رواية (المسافرة)، هو إغفال الاسم والاكتفاء بالعمل، كما هي الحال الدرك الذين صحبوا المبعدين في السيارة. فالدّركيّ عمل الشخصية داخل الرواية، وللتمييز بين شخصيات الدّرك في الرواية وهي تعمل عملاً واحداً. منح شوقي بغدادي المميّز منها رتبةً عسكريّة (عريف)، أو عملاً محدّداً (سائق الشاحنة).

ولا يختلف تسمية الشخصية باسم عملها عن تسميتها بنسبتها إلى المكان الجغرافيّ (الحوراني – الحلبي)، أو استعمال اللقب (الأستاذ) في تمييزها. فالشخصية في هذه الحالات كلها تبدو أقلّ وضوحاً، دون أن يوحي ذلك بأي تصنيف لمكانتها الروائية؛ لأن (الأستاذ) و (الدّركيّ) الذي خطّط للإيقاع بعريفة يحتلان مكانين بارزين في الحدث الروائي، ولكنهما لا يحملان اسماً محدّداً.

3–بناء زمن الرّحلة:

ليس هناك زمن روائي ممتدّ في رواية (المسافرة). وسبب ذلك اختلاف قسمي الرواية. ففي حين لم يمتدّ الزمن الروائي في القسم الثاني (السفر) غير ساعات قليلة من بيروت إلى الحدود السورية فدمشق، امتدّ الزمن في القسم الأول امتداداً لا يضبطه شيء غير سيرة الشخصية. وسأنطلق، بغية معرفة زمن القسم الأول، من التحديد الروائي لزمن رحلة الشخصية إلى بيروت. وهذا جدول يوضح ذلك:

1–الأستاذ: في حدود الثلاثين من عمره –بقي يوماً روائياً في بيروت.

2–عريفة: عمرها ست عشرة سنة –بقيت ثماني سنوات في بيروت.

3–أحمد: عمره إحدى وعشرون سنة– بقي في بيروت عشر سنوات.

4–ناظم: عمره سبع عشرة سنة –بقي في بيروت عاماً وبعض العام.

5–سليم: عمره ثماني عشرة سنة –بقي عاماً في بيروت.

6–الفتى الحلبي: فتى –بقي أسبوعاً في بيروت.

7–الفتى الحوراني: فتى –بقي أشهراً في بيروت.

يدلُّ الجدول السابق على أن الترتيب العمريّ للشخصيات حين رحلت إلى بيروت هو الآتي من أكبرها في السّنّ إلى أصغرها فيه:

الأستاذ (30 سنة) –أحمد (21 سنة) – سليم (18 سنة)– ناظم (17 سنة)– عريفة (16 سنة)– الفتى الحلبي (فتى)– الفتى الحوراني (فتى).

يشير الترتيب العمريّ للشخصيات في أثناء رحلتها إلى بيروت إلى أن (الأستاذ)، مركز الوعي في الرواية، هو أكبر الشخصيات سناً حين قدم إلى بيروت، وأن الفتيين أصغر الشخصيات سناً حين قدما إلى بيروت. بيد أن الجدول السابق نفسه يشير إلى ترتيب مغاير إذا استندنا إلى مدّة بقاء الشخصيات في

بيروت، والجدول الآتي يوضّح هذا الترتيب:

أحمد (بقي في بيروت عشر سنوات) –عريفة (بقيت في بيروت ثماني سنوات) ناظم (بقي في بيروت عاماً وبعض العام) –سليم (بقي في بيروت عاماً واحداً) الفتى الحوراني (بقي في بيروت أشهراً)– الفتى الحلبي (بقي في بيروت أسبوعاً) الأستاذ (بقي في بيروت يوماً).

يشير الجدولان السابقان (جدول الترتيب العمري للشخصيات الروائية، وجدول مدة بقاء الشخصيات في بيروت) إلى الزمن الروائي الطويل لرواية (المسافرة)، فضلاً عن دلالتهما الخاصة. فقد كان الروائي مضطراً إلى تغطية ماضي كل شخصية قبل رحلتها إلى بيروت ليسوّغ الرحلة نفسها. وهذا يعني أنه غطى السنوات التي قدّمها الترتيب العمريّ، وأكثرها طولاً هو ثلاثون سنة. وسبق القول في أثناء الحديث عن بناء الرحلة إن شوقي بغدادي لجأ إلى الذاكرة ليغطّي ماضي كل شخصية، وههنا نلاحظ أن الذاكرة استعملت تقنية التلخيص، بحيث اختزلت ما جرى في سنوات طويلة في أسطر أو صفحات معدودات. والتلخيص لا يسمح بالامتداد لأنه معني بتقديم فكرة موجزة عن الماضي يلّم فيها بالخطوط الرئيسة في حياة الشخصية. ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى الجدول الثاني، جدول مدة بقاء الشخصيات في بيروت، فهو يدلّ على أن الروائي مضطر إلى تغطية السنوات التي بقيت فيها كل شخصية في بيروت (أو: حاضر وجودها فيها). وأكثر هذه المدة طولاً هو عشر سنوات، وأقصرها يوم واحد. ولم يكن الروائي قادراً على تغطية حاضر الشخصيات في بيروت لولا لجوءه إلى تقنية التلخيص نفسها. وهكذا بدا البناء الزمني للقسم الأول من رواية (المسافرة) طويلاً ومتبايناً بين الشخصيات. ومتشبثاً بتقنية واحدة هي التلخيص.

إن الخلاصة (أو: التلخيص)(6) تقنية روائية عريقة في الرواية الأجنبيّة والعربيّة على حدّ سواء. والمعروف أن هذه التقنية تختزل الزمن وتُسرّع حركة السرد، ولكنّ اختزال الزمن ليس هدفاً لشوقي بغدادي ولا لغيره من الروائيين، بل هو وسيلة تُحقّق بعضاً من الأغراض الجماليّة، وهي –هنا– تقديم نبذة عن سيرة الشخصية تُسوّغ رحلتها إلى بيروت. وهذا الهدف الجماليّ لا يحتاج إلى تفصيلات حياة الشخصية، ولهذا السبب اقترنت تقنية الخلاصة عند شوقي بغدادي بتقنية أخرى هي (الحذف)(7)؛ أي حذف زمنٍ لا تخدم الحوادث التي وقعت فيه الهدف الجماليّ. ومن ثَمَّ كان الحذف قفزاً فوق مدة روائية طويلة أو قصيرة من غير إشارة إلى ما جرى فيها من حوادث ووقائع. وقد استعمل شوقي بغدادي عبارات تدلُّ على الحذف أو القفز، من نحو: (سنتان مرّتا– أربع سنوات مرّت– مرّت ثلاث سنوات– ساءت أحواله بعد مضي عام كامل– ظلّت الأمّ عامين تقاوم– خاض طوال هذين العامين تجارب)، ليدلَّ على أنه غير راغب في تقديم الحوادث التي وقعت خلال هذه المدة. وهو، كما تدلُّ عبارات القفز المذكورة، يؤثر تحديد مدّة القفز أو مداه، بغية إعلام قارئه بأن ما جرى في هذه المدة المحذوفة لا أهمّية له لأنه لا يختلف في شيء عمّا يُلخّصه.

ولاشكّ في أنّ الزمن الروائي في القسم الثاني من رواية المسافرة قصير جداً لا يُجاوز ساعات قليلة، ولكنّ عدد الصفحات كثير قياساً إلى القسم الأول ذي الزمن الطويل. وهذا يعني أن شوقي بغدادي استعمل في القسم الثاني من الرواية تقنية زمنية أخرى، هي تبطيء الزمن بغية السماح للسرد بالامتداد والاتساع. وتبطيء زمن السرد هو الذي سمح بذكر حوار الشخصيات الخارجيّ والدّاخليّ على متن الشاحنة، وبرسم المشاهد في أثناء الطريق ووصفها. ولهذا السبب امتدّ السرد، واتضح المأزق الذي عبّر عن دخيلة الشخصيات حين واجهت فتاة جميلة في السادسة عشرة عن عمرها، وظنّت أنها سهلة المنال.

4- بناء مكان الرّحلة:

ليست العناية بمكان الرحلة هدفاً جمالياً لرواية المسافرة، ولكنّ الواضح بالنسبة إليَّ أن كل قسم من قسمي الرواية ضمَّ مكانين: مكاناً طارداً ومكاناً جاذباً، وأن هناك تبادلاً بين الأمكنة يكاد يكون مقصوداً. فالأمكنة التي رحلت منها الشخصيات يمكن اختزالها في مكان جغرافيّ واحد هو سورية. وهذا المكان مكان طارد؛ لأن الشخصيات كانت ترغب في الانتقال منه إلى مكان آخر جاذب هو بيروت. ومن ثَمَّ كان في القسم الأول مكانان طارد وجاذب. وقد استمرّ هذان المكانان في القسم الثاني من الرواية، ولكنّهما تبادلا المواقع فأصبحت بيروت مكاناً طارداً بعد أن كانت مكاناً جاذباً، وصارت سورية مكاناً جاذباً بعد أن كانت مكاناً طارداً. وكأنَّ القسم الأول من الرواية عكس القسم الثاني. هل يعني ذلك أن الرواية تريد الدلالة على أن وطن الإنسان هو المؤهل لتحمّله، سواء أكان سلبياً أم إيجابياً؟. قد تكون هذه الدلالة سليمة إذا تذكّرنا ذلك التعاطف بين الشخصيات على متن الشاحنة، في مقابل نفورها من الدرك.

على أن مكان الرحلة لا يغادر التسمية في رواية المسافرة إلى الوصف، ولا يهتم باختراق الشخصيات له، بل يبقى تسمية، لا تختلف حمص عن حماة ودمشق وبيروت فيها. والتسمية لا تصنع مكاناً وإن كانت حقيقيّة في الواقع الخارجي. بل إن الشاحنة كانت تُمثّل الانتقال من مكان إلى آخر، ولكنّ الرواية اكتفت بالإشارة إلى تغيّر الأمكنة في أثناء سفر الشخصيات إلى الحدود السورية، دون أن تلتفت إليها أو تنعم النظر فيها.

إن بناء رواية المسافرة هو بناء الرحلة الروائية، ولا يتوقّع أحد من رواية قصيرة أن تُقدّم بناءً متكاملاً تعجز عنه الروايات الكبيرة، وخصوصاً في المكان والسرد الزمني. وعلى الرغم من ذلك فإن الرحلة في هذه الرواية مختلفة عمّا عهدناه في الرحلات الروائية العربية، ومن ثَمّ كان فيها جديد في الشكل يعرفه المعنيون بالرواية عموماً وبالرحلات الروائية خصوصاً.

الإحالات:

1-دار الآداب، بيروت، 1994.

2-قرأتُ مقدّمة رواية (المسافرة) مرتين بعد فراغي من قراءة متنها. ذلك لأنني أعتقد بأن النص الإبداعي- أي نصّ- يُقدّم مسوغات حياته وبقائه، فإذا خلا من هذه المسوّغات الفنية لم يشفع له شيء. وهذا لا يعني أن المقدمات ضارّة دائماً، ولكنه يعني أن هناك روائيين يُضلّلون الناقد/ القارئ، فيوجّهون قراءته في اتجاه معيّن من خلال المعلومات والتفسيرات التي يملؤون بها مقدّمات رواياتهم. والتوجيه، سواء أكان مقصوداً أم لم يكن مقصوداً، يُعطّل القراءة كلّها أو بعضها، وخصوصاً القراءة الأولى التي تُخلّف لدى الناقد/ القارئ انطباعات معيّنة عن النص الروائي. ولهذا السبب عوّدت نفسي بأن أقرأ مقدمة الرواية -إن وُجدت- بعد فراغي من القراءتين الأولى والثانية، اعتقاداً مني بأن ذلك يُبعد عني الضغط الأسلوبي الذي تمارسه المقدّمة عليّ. ولم أكن في حال رواية (المسافرة) مضطراً إلى تغيير عادتي القرائية. بيد أنني اكتشفت أن شوقي بغدادي القاص الشاعر لا يمارس الضغط الأسلوبي المعتاد، بل يُعطّل سبب تأخّره في نشر هذه الرواية نحواً من ثمان وعشرين سنة. وهو تعليل لا علاقة له بالقراءة وإنْ قدّم لنا شيئاً معروفاً في الحياة الأدبية، هو طموح القاصين

إلى كتابة الرواية. والواضح من مقدّمة رواية المسافرة أن شوقي بغدادي كتب روايته عام 1966 بعد

تجربة قاسية مرّ بها. ودلّه إحساسه الفنّي على أن الانفعال الشديد لا يؤدي إلى نص روائي جيّد؛ لأنه حال نفسيّة غير مواتية لإبداع الرواية وإنْ كانت الحال نفسها ملائمة للشعر أحياناً. وقد أحسن إلى نفسه وروايته حين أهمل النص ست سنوات ثم أعاد صوغه. وهذه السنوات كافية للتحرُّر من انفعال التجربة، وللتعامل مع النص الروائي على أنه عالم متخيّل وليس نسخاً لوقائع عرفها الروائي أو مرّ بها. والواضح من المقدمة نفسها أن نص (المسافرة) لم يُعدّل بعد ذلك وإنْ بقي حبيساً نحواً من عشرين سنة قبل نشره. ولا أشك في أن بقاء نص الرواية دون تعديل عقدين من الزمن يدلّ على أن شوقي بغدادي راض عنه. ولعل الجانب الإنساني الواضح في مغزى الرواية هو الذي جعل الرواية تحافظ على جدتها ولا تتأثّر بالزمن الذي كُتبتْ فيه. ولو لم يكتب شوقي بغدادي مقدمة لهذه الرواية لما شعر القارئ بأنها ترجع إلى ستينيات القرن العشرين.

3-د.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص.224

4-المراد بالاختيار العشوائي ألا يقصد الروائي إلى اسم معيّن على سبيل الترميز أو الإيحاء. وقد نبعت العشوائية من أن الروائي مضطر عادة إلى تسمية شخصياته، وأمامه آلاف الأسماء، ولكنه يختار من هذه الآلاف أسماء معيّنة. واختياره في هذه الحال عشوائي لأن هناك إمكانية لاختياره أسماء أخرى ما دام عازفاً عن تحميل الاسم المختار شيئاً من الترميز والإيحاء.

5-كانت العرب تُسمّي اللّديغ سليماً على سبيل التفاؤل.

6-يُؤْثر بعض النقاد البنيويين مصطلح (التلخيص) بدلاً من (الخلاصة). وقد آثرتُ استعمال المصطلحين معاً لأن مفهومهما واحد يوحي بالقصد.

7-يُؤْثر بعض البنيويين مصطلحات أخرى غير (الحذف) كالإسقاط والقفز والثّغرة. وقد آثرتُ استعمال مصطلح (الحذف) كما هو واضح، وسأشير بعد قليل إلى مصطلح (القفز)؛ لأنني أرى هذين المصطلحين أكثر دلالة على المفهوم الكامن وراء المصطلح.

الأثــر
النفسي للون

اللون نعمة كبرى من نعم الله، فهو نور للبصر، وفرحة للنفس، ووسيلة من وسائل التعبير والفهم، وعالم بلا ألوان عالم ممل وحزين، إنه زينة العالم وبدونه لا تستطيع أن نرى جمال الحياة وتنوعها. وهو قوة موجبة تؤثر في جهازنا العصبي وتبعث فينا فرحة لا يستهان بها. واللون شعر صامت نظمته الطبيعة ببلاغة وبيان فهو كلامها ولغتها وله أثر كبير في تقدير شكل الأشياء وحجومها وفي تقدير الأبعاد والمسافات. ولقد وعى الإنسان مااللون من أهمية في حياته فاهتم فيها اهتماماً فطرياً منذ وجوده الأول ولو ألقينا نظرة إلى الحضارات القديمة لوجدنا أن للون معنى دلالياً ولكن هذا المعنى يختلف من شعب لأخر ومن حضارة لأخرى وذلك تبعاً للواقع الاجتماعي لذلك الشعب وتلك الحضارة. ولن أسهب كثيراً في تشعبات اللون إنه علم واسع الطيف والإحاطة بكل جوانبه تقارب المستحيل وسأقصر بحثي هذا على جانب مهم وأساسي ينعكس على النفس البشرية ويؤثر فيها فكراً وسلوكاً. قبل كل شيء هو (الأثر النفسي للون) وهو الموضوع الرئيسي في هذا البحث، وقبل الدخول إلى الأثر النفسي للون لا بد من التعرف على طبيعة اللون وآلية التأثير اللوني على النفس البشرية.

يعرف اللون بأنه الانطباع الذي يولده النور على العين، فكل لون يتخذ قيمة معينة بالنسبة للبيئة التي تحيط به وهذا التعريف يقع ضمن دائرة الوعي الاجتماعي لمدركات الأشياء أما التفسير الفيزيائي للون فهو عبارة عن موجات ضوئية اهتزازية تدركها العين وهذه الموجات تقصر أو تطول وفقاً لطول الموجه، وعليه فإن اللون يكون أكثر من مجرد زخرفة أو زينة للعين إنه النور وقد تجزأ إلى أطوال موجات وإلى نسب اهتزازية مختلفة فالشيء الذي يمتص كامل النور فيسمى أبيض، وما بين الأسود والأبيض نحيا في عالم اللون. يقول غوته: (عندما نعيش النور وتفاعله مع الظلمة ندرك أن هذين القطبين النور والظلام معاً يخلقان طيفاً كاملاً للون. ونحن نحيا بين الظلام والنور في عالم الألوان) والألوان الأساسية في الطبيعة تتألف من ثلاثة ألوان رئيسية هي الأحمر والأزرق والأصفر وهذه الألوان تحقق الانسجام فيما بينها الذي يحقق صفة السكون أو الحركة والاضطراب فيخلقها عدم الانسجام بين الألوان والناس هنا يختلفون في أذواقهم فبعضهم يحب الهدوء والانسجام بين الألوان وبعضهم يفضل الحركة.

والحقيقة أنه لا فرق بين التوافق والتباين في الألوان لأن جميع الألوان موجودة في الطبيعة وقد قسمت

الألوان على أساس طبيعتها، ووفقاً لحركتيها فسميت الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية ألوان حارة، وسميت الألوان الزرقاء والخضراء والبنفسجية ألوان باردة أما الألوان البيضاء والسوداء والرمادية فسميت بالألوان الحيادية وهي التي تعطي الانسجام اللوني وتوحي بالفراغ والهواء ومن خلال هذه التقسيمات حسب طبيعة الألوان.

ومن خلال هذه التقسيمات حسب طبيعة الألوان. صنف الاختصاصيون المجموعات اللونية المتجانسة إلى صنفين أساسين هما:

1-المجموعة اللونية المتجانسة الحارة وتشمل سبعة ألوان *هي (أخضر فاتح -أصفر -برتقالي - أحمر -قرمزي -أرجواني -بنفسجي)*

2-المجموعة اللونية المتجانسة الباردة وتشمل سبعة *ألوان كذلك هي (أخضر فاتح -أخضر -أخضر زمردي -أزرق سماوي -أزرق لازوردي -أزرق غامق -بنفسجي)*

والملاحظة المشتركة بين هاتين المجموعتين أنهما يبدوان بلون واحد هو الأخضر الفاتح وينتهيان بلون واحد هو البنفسجي.

ومن خلال هذه المقدمة البسيطة التي تكشف توزعات اللون وتصنيفاته يمكننا الدخول إلى الأثر النفسي للون. إذ أن لكل لون معنى نفسياً يتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للون على الإنسان يقول (إن الوقت يمضي بسرعة تحت أشعة خضراء ويمضي ببطء تحت أشعة حمراء) فاللون الأحمر هو لون هادئ ومريح للأعصاب مما يشعر المرء بمرور الوقت ضعيفاً. أما اللون الأحمر فمشهور بأنه لون مثير ومهيج ومقلق ومتعب للأعصاب ويؤدي إلى الشعور بالملل مما يجعل المرء يشعر بأن الوقت لا يمضي. ويمكن القول إن اللون الأحمر يلعب دوراً منبهاً بينما يلعب اللون الأخضر دور المهدئ والمنوم.

فاللون يمتلك القوة التي يستطيع بها أن ينشط الحواس البصرية ويحرك موقفنا ومشاعرنا والتي من خلالها نشعر بالسعادة أو الحزن أو الابتهاج أو الكآبة أو القلق، والاختلافات في مستويات التذوق تختلف باختلاف النواحي النفسية والعقلية والمزاجية والمعرفية وباختلاف المستوى الحضاري. يقول الدكتور لوشر كل صفة من صفات الألوان الأساسية تتناسب مع المهمات النفسية الكبرى فالأزرق يختص بالتضحية الذاتية والأخضر يختص بالدفاع الذاتي والأحمر يختص بإرادة الغزو أما الأصفر فيختص بالتفتيش عن الاتصالات. والألوان الغامقة تجعلنا نميل نحو الكآبة بينما الألوان الفاتحة تخفف من ثقلها. وبالرغم من أن فرويد يقول: (إن جوهر الدافع الفني يبقى بالنسبة إلينا صعب الإدراك سيكولوجيا) إلا أننا على ثقة بأن اللون يؤثر على الذات الإنسانية ويظهر ذلك بتسارع دقات القلب وحركات الجفون وإفراز العرق واختلاف حركة النفس وهذا ناتج عن ارتباط الألوان بمعان راسبة في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضها موروث في الجنس البشري وأخرى مررنا بها في الحياة العامة. وكل واحد منا يشع بثلاثة أو أربعة ألوان رئيسية ويمنحنا هذا الاتحاد الكلي الإحساس بماهيتنا ونعرف من نحن، فلقد مثل اللون ولازال يمثل وسيلة للتعبير والوصل بين الأحاسيس والأفكار وتبعاً لذلك يترتب معرفة السمات الخاصة بكل لون ومدى تأثيره على النفس الإنسانية.

1-اللون الأحمر

لون الحركة والحياة لأنه يحمل قوة روحية عالية كالنار وهذا اللون بالرغم من حيويته الملتهبة إلا أنه لا

يعطي قوته الحيوية للخارج كما يفعل اللون الأصفر. وهذا اللون يناسب الأشخاص المتصفين بقوة الشعور حيث يظهر ميلهم إلى السمو في الأخلاق والجنوح إلى السيطرة إلى حد الأنانية تصل إلى الثقة المطلقة بالنفس. واللون الأحمر يؤثر على النفس بشكل مباشر حيث يميل الشخص إلى العصبية والضيق والثورة – نشاط ملحوظ في عصارة المعدة، أما عاطفياً فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب والتفاؤل والحركة والقوة والشباب ويستخدم أحياناً للدلالة على القسوة والغضب والخطر لكنه يتصف أيضاً بصفاء القلب لأنه يحترق عاطفياً في الداخل بانفعالات متدفقة وممزقة. ويعتبر اللون الأحمر مثيراً ولامعاً وجريئاً وهو بذاته يشكل طرفي المعادلة اليأس والغبطة معاً والناس الحمر يلقون بطاقاتهم كلها في الأشياء التي تهمهم. أنهم ينفقون كثيراً ويهبون كثيراً ويسهل عليهم أن يظهروا واجبهم للآخرين ويتمتعون بالأمور الحسنة في الحياة ولعلهم يميلون إلى زيادة الوزن طالما أنهم لا يضبطون عواطفهم بشكل جيد. وقد يعني الأحمر الأكثر خطورة إلى المحسوس وهو الإنسان الذي يفقد سيطرته على نفسه ويجنح إلى الغضب الشديد أو الحماقة القصوى والجنون. والحمر من الناس يخلقون من أنفسهم جنوداً ممتازين ويتصف المهربون والمغامرون باللون الأحمر ويحبون الألوان الزاهية والثياب المتوهجة لارتباطه بالحريق واللهب وهذا اللون مثير للأعصاب وله دور في التفكير الجنسي ويتصف الرجال الحمر بمحبة الرسوم العارية والنساء ذوات الصدور الكبيرة ومجلات العري والأفلام الشهوية. ويفضلون الموسيقا الإيقاعية والرقص الذي يحرك الردفين وهم يهتمون بأجسادهم كثيراً ويراقبون أجسام الآخرين ويميلون إلى الاسترخاء. ويمثل اللون الأحمر في المعتقد الشعبي الشر والكفر فالجان يرتدون اللباس الأحمر وأحياناً يعبر عن الفرح

والأعياد وحب الخالق عز وجل يقال إن الرسول محمداً (ص) كان يلبس نهار الجمعة رداء أحمر للدلالة على حب العبد لربه والشائع في هذا اللون أنه رمز الحب وتعبير عن الهيام القوي بالحبيب.

2ـ**اللون الأزرق**:

يسمى اللون الأزرق لون الأشخاص المفكرين ويعني الصبر والثقة والانتظار والثقة والاحترام.

وهو لون البعد والآفاق ويشجع على التخيل الهادئ والتأمل الباطني. ويخفف من حدة ثورة الغضب، ويعبر عن سمو النفس والنبل والمثالية والصمت ويرمز إلى الصدق والحكمة والخلود والثبات والإخلاص. ويعتبر الأزرق مهدئاً بحكم صفته العميقة لأنه يملك تأثيراً داخلياً يزداد قوة عند درجات إشراق اللون وعندما يقترب من الأسود يغور داخل كآبة لا محدودة.

إنه اللون المفضل لتهدئة المصاب بداء العصاب لأنه يخفف ضغط الدم ويهدئ التنفس ويدعو إلى السلام والتأمل الباطني. وعندما يكون الأزرق فاتحاً يصبح متباعداً غير مبال متعذر البلوغ شأن السماء إلى أن يصبح أبيض. يضفي اللون الأزرق جواً من البرودة على المحيط ويفضل استعماله لتأمين السكينة وهو لون عاطفي طبيعته حساسة تشير إلى مواهب جمالية أو إلى ثروة عاطفية ومواهب فنية وهذا اللون يدعو الإنسان إلى اللانهاية ويحرك فيه الحنين والصفاء ويمضي به إلى ما وراء الطبيعة. والزرق من الناس يتصفون بإحساس الترفع منهم لا يندفعون ويمتلكون وعياً بصمت داخلي، يلاحظون مواهب غيرهم ويلاحظون الأمور الصغيرة ولا يخضعون للصدفة. والأزرق وفّي لمعتقداته مهذب ويعرف كيف يميز بين علاقاته جديّ لكنه مدعي وقد يصبح متطلباً في أيام شيخوخته والسياسيون غالباً من ذوي اللون الأزرق وهم يحبون رسوم الفضاء والموسيقا الدينية والكلاسيكية ويعتبر الأزرق في المعتقد الشعبي رمز اللؤم والشؤم والحزن والأزرق

لون وجوه العصاة يوم القيامة.قال تعالى: (يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يؤمئذ زرقاً). أما الأزرق الغامق أو النيلي فهؤلاء يشعرون بحاجة تدفعهم إلى مساعدة الناس ويكون الأطباء غالباً من ذوي اللون النيلي وهم يتمتعون بهدوء داخلي عالي، والشخص النيلي قد لا يتكلم كثيراً ولكنه يتميز برباطة الجأش ويتصف الاختصاصيون الاجتماعيون بهذه الصفة وتستهويهم الموسيقا الشبيهة بالكنيسة والرسوم الصوفية.

3ـ اللون الأصفر:

يعتبر هذا اللون الحد الفاصل بين الألوان الباردة والألوان الحارة. وهو لون يرتبط بالشمس والضوء ولذلك استخدمه قدماء المصريون رمز لآله الشمس /رع/ وللوقاية من الأمراض. وهذا اللون يقلق المشاهد ويصدمه ويهيجه بشكل محنق وهو يدل على الجنون والهذيان والإسراف والسطحية ومن جانب آخر يعني التعامل والمشاركة والاهتمام والحسد والاستهزاء ويعتبر هذا اللون لون الأشخاص ذوي الطبيعة الفطرية /الغريزية/ ولذلك يستعمل لمعالجة مرض الوهن العصبي /النورستينيا/ باعتباره يحمل الدفء والفرح ويساعد على تهدئة النفس بالرغم من أنه يعبر عن الغيرة ويتخذ أحياناً رمزاً للغش والخداع، وهو كذلك لون الهوى والوله والتفتيش عن الاتصالات. ويعتبر اللون الأصفر من أشد الألوان فرحاً لأنه منير للغاية ومبهج وهذا اللون يملك نوعاً من الغرابة لأنه يرمز إلى الحدس والذكاء والبحث عن شيء مستحدث. والأصفر شريك مميز أو فنان مبدع يجعلك تحلم ومعه كل شيء وهو يقتنص المناسبات السعيدة فتتحول الأيام لديه إلى حلم جميل لكنه صعب المراس. ويحب الصفر من الناس النشاط الرياضي الذي يؤدي بهم إلى حد الإنهاك وهم في عجلة دائمة من أمرهم ويرغبون في القيام بأشياء بسرعة وتستغرقهم التعاسة في حالة عدم اندفاعهم. ويتمتعون بالطعام كثيراً ويتصفون بشهية كبيرة إنما يتدبرون أمورهم ليظلوا نحافاً ذلك لأنهم ينتقلون على الدوام، ويتميز غالبية العلماء والسياسيون ورجال المال باللون الأصفر. والصفر من الناس يتفهمون الحياة بواقعيتها والأصفر يندر أن يكون فقيراً لأنه يعرف كيف يستعمل المال وهم بشكل عام مثيرون وينزعون إلى تجاهل الجسد.

إنهم يتمتعون بالطعام الذي لا يطبخونه ويحبون الثياب الزاهية والمتميزة بزيها الهندسي ويفضلون الموسيقا الكلاسيكية وهم غالباً ما يميلون إلى العمل المهني. واللون الأصفر في الاعتقاد الشعبي يعتبر رمز الخبث والمرض. يقول فريديريك بورتال (إن اللون الأصفر يحمل علاقات بنفس القوة مع كل من الحب والزنا وهو لون الحسد والغيرة والخيانة والوشاية وهو اللون المرتبط بالحب العابث الغارق في المتع الحسية.

4ـ اللون الأخضر:

يعتبر اللون الأخضر لون الطبيعة والفرح والحياة لأنه يدخل السكينة وروح التفاؤل والتفكير الهادئ على النفس، وهو بشكل عام يعبر عن الخصب والعطاء والنمو والأمل يقع هذا اللون بين الأزرق والأصفر، وإذا مزج بنسب متساوية فإنه يأخذ صفة الجمود ولا يحرك في النفس الفرح ولا الحزن. ويكاد يكون مزعجاً وعندما يميل إلى الأصفر يكتسب حيوية ويتسم بالفرح والحياة. وعندما يميل إلى الأزرق يصبح أكثر رصانة ويدعو إلى السكينة ولكنها سكينة بلا خاصية. وهو لون مقتنع بذاته. وهو لون يرتبط بالحقول والحدائق والأشجار، ويميل الأشياء الدنيوية النامية والملموسة والتي يمكن إدراكها حسياً بصورة فورية. ولكنه يعتبر لوناً متصلباً ويعني قوة المقاومة وفكرة المحافظة واحترام التقاليد. والأخضر متفائل يحول أجواءه إلى مرح وسعادة، سموح متفهم لمشاكل الآخرين، يكره المادة، ولذلك هو مرتبط بهدوء الأعصاب باعتباره أكثر الألوان هدوءاً إذ ليست

لـه أيـة حدة فـي الفرح والألم أو الخـوف وهو لا يتحرك فـي أي اتجاه كـان فـهو أرضـي مكتف بنفسه، ويمتلـئ النـاس الخضـر بحـب جـارف، لأنـهم يتقبلـون الحـب مـن الآخـرين وتلقـي شـؤون الحـب عليهم أعبـاء ثقيلـة إنمـا بأسلوب جميل.

والخضــر مــن النــاس عــاطفيون ويحبــون الأطفــال والتمــريض ويكرهــون التلــوث ويتمتعــون بالموســيقا الرومانسية وينجذبون إلى رسوم الطبيعة والفضاء. وهم لا يرضون عن أنفسهم تماماً لذا يتعرضون غالباً لنوع من الصدمات العاطفية أو التعاسة لامتلاكهم قلوباً رقيقة وكرماً زائداً. ويعتبر الأخضر لون التوازن ولذلك فهو مفيد للجهاز العصبي ويقاوم ضغط الدم العالي ويفيد القلب المتوتر لأن الأخضر مهدئ جيد.

ويعتبـر أخضـر فـي الفكـر الـديني رمـزاً للخيـر والإيمـان إنـه أكثـر الألـوان شـيوعاً فـي الرايـات العربيـة الإسلامية وقباب المساجد وأستار الكعبة وعمائم رجال الدين وهو اللون الذي وصفت به الجنة وأهلها ويرى /ابزنشـتاين: أن اللـون الأخضـر يـرتبط مباشـرة بـالبراعم والأغصـان والنبتـة والطـين والوحـل وهـو رمـز الحيـاة والتجديد والانبعاث الروحي والربيـع والأمل، ويؤكد علـى أن الأخضر لـيس لـه أي معنـى شـائن /أمـا غوتـه فيقـول: *الأخضـر يعطـي اكتفـاء ذاتيـاً حقيقيـاً عن طريق جعل العين والذاكرة تسكنان علـى هذا الخليط كما تستقران على أي شيء بسيط.

5ـ اللون البنفسجي:

يعتبر اللون البنفسجي لوناً بارداً بالمعنى الفيزيائي وهو لون قريب من الأحمر والأزرق يجمع بين الحب والحكمـة وأحيانـاً يعمل علـى مضـاعفة المشـاعر فيحول الخيـال إلـى كآبـة وأوهـام فهو بسـبب الحـزن ولا يـوحي بصـفة الشـباب ولكنـه ذو أثـر طيـب علـى مرضـى الأعصـاب ومفيد للطب بـالرغم من أنـه يرمـز إلـى السـلطة والطغيان ويعتبره البعض لون الخوف والموت والجماجم والرعب والكوابيس المزعجة.

يجلـب هـذا اللـون بعـض الهـدوء ويعقل الألـوان الحيويـة للغايـة وعنـدما يكـون فاتحـاً يصـبح أقـل حزنـاً، ويعطـي هذا اللون إحساساً بالابتعاد والحزن والوحدة ولذا فإنـه يعتبر لـون العاطفة المنتهية ونهاية الحلم وفيـه شيء من المرض والانحطاط.

يحتاج البنفسجيون من الناس إلى الإعجاب والمحبة لأنهم حساسون وفي حاجة للتعبير عن تلك الحساسية وقد تدفعهم هذه الحاجة إلى الفن والموسيقى أو الإحساس بالزي، وهم يحبون أن يكونوا مختلفين، يميلون إلى عدم الانتظام في مظهرهم وحياتهم ويحبون الرسوم غير العادية ويعتبر اللون البنفسجي لوناً فعالاً ومنعشاً وقوياً وعلـى الذين يشعرون بالكآبة والخمول ارتداء هذا اللون المتألق والودي لأنـه لون قادر على الإلهام والإثارة. كما أنـه لـون يساعد على الهضم وفاتح للشهية ويسبب شعوراً بالاستيقاظ، ويرمز إلى العظمة.

6ـ اللون الرمادي:

يعتبـر اللـون الرمـادي لونـاً حيادياً ولكنـه بتأثير الألـوان المجـاورة يكتسـب حركـة وحيـاة لأنـه يقـوم بمهمـة عميل بحيث يربط الألوان فيما بينها، ويعتبر هذا اللون لوناً غير ملوّن وهو يمثل الظل والخيال والشبح، وهو لو بارد يتوسط الأبيض والأسود ويفتقر إلى الحيوية ويرمز إلى الضباب والسراب وإلى إبعاد فكرة أو حالـة أو حادث، لذا يتصف بعدم الثقة بالنفس واليأس والقنوط.

ويمثل هذا اللون الرؤى غير الواضحة والرماديون أنـاس يتصفون بعدم الوضوح والفكرة المشوشة وعدم

القدرة على التمييز وكثرة التردد. وعدم اتخاذ القرار بجرأة ويميلون إلى الانطوائية المفتوحة.

7ـ اللون البني:

يعتبر اللون البني لوناً معلقاً ومعتماً تغور إشعاعاته وتموت فيه ولذا فإنه يعبر عن الانطوائية وعدم الانطلاق ومحاصر من جميع الجوانب إذ لا يمكنه الانعتاق من دائرته والبني متشائم ومتقوقع على ذاته ويبقى يكرر في داخله الفكرة المسيطرة عليه حتى يقع في حالة الضجر التي تقوده إلى الاكتئاب.

يعتبر هذا اللون لون الرهبانية كما يمثل هذا اللون الطمع والشراهة والأنانية، إنه في المحصلة يرمز إلى الطبع المزعج الذي يميل إلى الكبت، ولذا يغلب على هؤلاء الناس سيطرة فكرة مجهولة وعدم الثقة بالآخرين والتوجس منهم والميل إلى الشك الذي يؤدي إلى حالة من الوهم. وهذا اللون يفقد الشهية ويزيد من إفرازات عصارة المعدة، ولا يساعد على التفكير المتوازن.

8ـ اللون البرتقالي:

البرتقالي مزيج من الأحمر والأصفر لذلك يبدو مشعاً ومتوسعاً ولذا فإنه يعتبر من أكثر الألوان إثارة ممزوجة بالبهجة، فهو يعتبر لون المرح الصارخ المعد للغناء والرقص لأنه نابض بالحركة ومشبع بالتفاؤل.

ويعد الشخص البرتقالي منظماً تنظيماً جيداً والبرتقالي الذي يقع عند المستويات الدقيقة للون يشبع طاقته الجائعة بالرياضة ويرغب في مساعدة الآخرين. ويعتبر البرتقالي لون العمل والحماية ولذا فإن أصحاب اللون البرتقالي ينزعون إلى الاجتماع لأنهم يحبون الحفلات والناس من حولهم. ويتمتعون بالموسيقا الإيقاعية الصارخة وربما العسكرية منها. ويجعلون من أنفسهم رجال حرب ممتازين. يفضل البرتقاليون الرسوم التي تمثل الأزهار والثمار ويرغبون بالثياب الفضفاضة والرياضة ويوحي هذا اللون بالرفاهية والغبطة ولكن بإمكانه أن يغيظ وهو يوحي عاطفياً بالحرارة والدفء ويعتبر لون المحبة الروحية والشباب. يسهل هذا اللون عملية الهضم، ويعجل بشكل خفيف نبضات القلب.

9ـ اللون القرنفلي:

يبدو القرنفلي لون الرياحة والاسترخاء ولذا فإن له الأثر المهدئ والملطف والمرخي للعضلات في طب الشيخوخة. كما يساهم في إصلاح الأحداث وشؤون العمل. يقول الدكتور الكسندر شاوس مدير معهد البحث البيولوجي الاجتماعي في واشنطن: (لا يستطيع امرؤ أن يقوم بمحاولة العدوانية أو الغضب حتى لو شاء ذلك، هذا لأن عضلات القلب لا تستطيع أن تعدو بسرعة، إنه لون مهدئ يستنزف طاقتك).

10ـ اللون الأسود:

يعتبر اللون الأسود لون الظلام والصمت والكآبة ولون العدم العاجز لا مستقبل له ولا أمل منه وهو رمز الحزن والموت ويدل على الفشل والعسر والضيق، ويعتبر هذا اللون لوناً معلقاً لوناً مغلقاً وحاسماً وأحياناً يرتبط بالوقار والسيادة، ويعني الأسود رد الفعل الإجباري (الاعتراضي) أو الفعل الشعوري (/عقد نفسية/) مما يوحي بالقلق والشيء المجهول وقد ارتبط الأسود بكل شيء مختلف قديم. وفي الفكر الديني يشار به إلى سوء العاقبة قال تعالى: "فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم". وهو لون الخطايا والمعاصي.

11ـ اللون الأبيض:

يعتبر اللون الأبيض لون الطهارة والعفة والنقاء الروحي والوجداني لأنه يضفي على النفس الطمأنينة والسكون وهو رمز الفرح والنظافة والسلام. إنه غيبوبة الألوان لأنه يشبه الصمت كونه يحوي على كل إمكانيات المباشرة ولأن كل شيء يختفي فيه كما أنه يوحي بحالة سكون الأصوات، إنه يخفي قدرات لا متناهية ويدل على أماكن فراغ أو نقاط ضعف مثل النسيان ويوحي بالطهارة الملائكية ويعني البداية على عكس اللون الأسود. ويعتبر رمز الشباب. وفي الفكر الديني يمثل الأبيض لون رداء الإحرام وهو في القرآن الكريم رمز أصحاب الجنة قال تعالى: يوم تبيض وجوه وتسود وجوه" ولون راية الرسول /ص/. والأبيض في المعتقد الشعبي يدل على الطيبة والكرم والحظ السعيد والمولود الذكر كما أنه يرمز لنقاء العرض وصفاء الشرف.

ومحصلة القول:

أن التذوق الفني عملية فطرية طبيعية وجدانية، وكل فرد منا مهما يكن تفكيره، ومهما يكن مستواه يتمتع حتماً بدرجة ما من التذوق، والتذوق عملية من عمليات التوفيق بين قيم ومظاهر مختلفة تهدف إلى إشباع التلقائية المتباينة التي تؤلف بينها السلوك المهذب.

وعليه يمكننا أن ندرك أن الألوان التي نختارها لنلبسها أو لنعيش معها هي انعكاس لحالة مؤقتة أو طويلة الأمد لكياننا وإذا وعينا أن اللون أمر يهمنا وإنه شيء نتصرف به بطريقة ملائمة في داخلنا أمكننا البدء في ملاحظة الأسرار المتعلقة بنا.

عبد الله الشاهر

قراءات... قراءات... قراءات

عضد الدين الأيجي
وآراؤه الكلامية

-تقديم:

الإمام عضد الدين الأيجي... شخصية إسلامية مستقلة في تفكيرها المنهجي، متسمة بالدقة والشمولية والإضافة العلمية، عرفه الفكر العربي الإسلامي من خلال مدونته الموسوعية القيمة التي جمعت علوم الإسلام وفنونه، ولا تزال هذه المدونة ثروة يكنز منها المنقبون في تراث الإسلام الفلسفي والأخلاقي والأصولي، ألا وهي كتابه "المواقف في علم الكلام".

وتبحث هذه الدراسة في بعض جوانب حياة الرجل الذي لا نعرف عنه إلا القليل القليل، كما تركز على بعض الشذرات الفكرية التي تمثل جانباً من جوانب نظريته المعرفية التي ميزته ضمن سلسلة من علماء الكلام المعتنقين للمذهب الأشعري.

-عضد الدين الأيجي في كتب التراجم:

هو عبد الرحمن بن أحمد بن عبد الغفار أبو الفضل القاضي، ولد بأيج من أعمال فارس وقيل تلعة ببلاد فارس. وقد كان إماماً في المعقول قائماً بالأصول والمعاني والعربية، مشاركاً في فنون جمة، أما أخلاقه فقد كان كريم النفس وكثير الإنفاق على طلبة العلم، والظاهر أنه جرت له محنة مع حاكم كرمان، فحبسه بها سنة 756هـ، ويذكر المؤرخون توليه القضاء والتدريس بمدينة شيراز، وقد كانت حاضرة من حواضر الإسلام. أما مشايخه، فقد ذكر تعلمه على يد زين الدين الهبكي، وتتلمذ على يديه شمس الدين الكرماني، وسيف الدين الأبهري والضياء القرمي والسعد التفتازاني، وكلهم من الأئمة الأعلام(1).

-ثقافته وآثاره:

يجمع من ترجم لعضد الدين على كونه كان ملماً بعلوم الأوائل، لا سيما المنطق وعلم الكلام، كما كان متفنناً في علوم الملة الإسلامية في العقائد والأصول والعربية، ولعل مسحاً شاملاً لأهم المؤلفات التي أثبتتها كتب الفهارس يؤكد ما ذهبنا إليه، فقد ترك في أصول الفقه شرحاً لمختصر ابن الحاجب، وفي أصول العقائد كتاب العقائد العضدية، وجدير بالذكر أن هذا المصنف عرف النور مبكراً في "القسطنطينية" سنة 1827 م، كما أعيد طبعه في "سنت بترسبورغ"(2)، وله أشرف التواريخ وهو كتاب مختصر يصف فيه صاحبه بدء الخلق، وترجمه إلى التركية المؤرخ التركي مصطفى بن أحمد المعروف بعالي الشاعر (ت 1008هـ)(3).

وحري بنا في هذا المقام أن نذكر تأليفه الهام في علم الجدل والمناظرة، فقد كان مناضلاً من طراز فريد في سبيل نصرة العقيدة الإسلامية من وجهة نظر أشعرية، وله في ذلك شرح منتهى الصول والأمل في علمي الأصل والجدل، وقد طبع هذا المصنف لأول مرة في الأستانة سنة 1851م، وفي علمي المعاني والبيان ترك رسالة الفوائد الغياشية، وقد شرحها الكرماني (ت 786هـ)(4). كما ذكر له القنوجي آداب عضد الدين في آداب البحث(5).

أما الأثر الهام الذي عرف به وكان له باع وصيت في تراثنا الزاخم بالكنوز، فهو كتاب المواقف في علم الكلام، الذي جمع وأوعب أمهات القضايا الكلامية والمنطقية التي شغل بها المفكرون آنذاك. وقد عني الدارسون قديماً بشرحه والتعليق عليه؛ فممن تصدى له الشريف الجرجاني (ت 816هـ)، ولعله أفاد منه كثيراً في ضبط مصطلحه الفلسفي والأصولي واللساني، كما عني به شمس الدين الكرماني صاحب "راحة العقل"(6)، ناهيك عن شرح البهري وشروح أخرى نافت عن العشرين أغلبها كتب بالتركية. وعني به المحدثون إذ صححه بدر الدين النعساني وطبعه سنة 1907م، كما عني محمد بيصار بتحقيق شرح المواقف(7)، وقد أظهر الأوربيون في القرن التاسع عشر عناية به خصوصاً العالم الألماني سويرنسن الذي نشر الفصلين الأخيرين منه وذيله بشرح الشريف الجرجاني سنة 1848م.

-خطة الكتاب:

قسم العضد مؤلفه إلى ستة مواقف، ثم قسم كل موقف إلى عدة مراصد، ثم فصل المرصد في عدة مقاصد، وشملت هذه المواقف على الترتيب أمات القضايا المنطقية والعقدية والنقلية، فخصص تبعاً لذلك الموقف الأول للمقدمات والثاني للمسائل العامة، والثالث للأعراض والرابع للجواهر والخامس للإلهيات والسادس للسمعيات، وإليك بيان ذلك.

1-المقدمات:

يشمل هذا الموقف ما يلي(8):

أ-مقدمات المعارف.

ب-علم الكلام تعريفه وموضوعه وقيمته... الخ.

ج-مطلق العلم وأقسام العلوم.

د-ضرورية النظر بالنسبة للعلوم.

هـ-أنواع التعريف والاستدلال.

2-الأمور العامة:

ويتناول في هذا الموقف ما يتصل بالوجود والعدم ومفهوم الماهية وأقسامها، كما يتطرق إلى كيفيات الوجوب والإمكان والامتناع، وعلاقة العلة بالمعلول، وهي في الأغلب موضوعات منطقية كثيراً ما تتداخل بعلوم الملة كعلمي الكلام والأصول(9).

3-الأعراض:

يوضح عضد الدين الخلاف الحاد الذي دار بين أساطين الفكر الكلامي من جهة، والفلاسفة من جهة ثانية حول موضوع العرض من حيث مفهومه وعلاقته عند الفلاسفة بالمقولات العشر، ومعلوم أن أساس هذا الخلاف عقدي مرتبط بالوجود الإلهي، ومحاولة تفسير القدرة والكلام والإرادة انطلاقاً من هذه المقولات الفلسفية(10).

4-الجوهر(11):

أما الجوهر فقد خصص له قسماً هاماً باعتبار الكم، والمتتبع لتعريفاته يجد جهداً هاماً في التمييز بينه وبين الجسم، وقاده هذا إلى الخوض في مسائل فلسفية كنظرية الجزء(12)، وتحديدات الفلاسفة للهيولي والصورة(13). والمدهش إغراقه في هذا الموقف في تتبع أحوال الأفلاك والأرض ومسائل الجغرافيا، وإن تميزت مقولاته بالصبغة الفلسفية، كتلك التي نجدها عند إخوان الصفا في رسائلهم.

5-الإلهيات:

خصص الموقف الخامس للبحث في إثبات وجود الله وصفاته وأفعاله ومناقشة التحسين والتقبيح الشرعيين(14).

6-السمعيات:

يمثل موضوعا النبوة والمعاد أهم موضوعات هذا الموقف، وفي هذا السياق ناقش تعالق المعجزة بالنبوة وعصمة الأنبياء(15)، أما المعاد فتتصل به موضوعات البعث والنشور والصراط والميزان والشفاعة(16).

ولعل خاتمته التي ضمنها الحديث عن الإمامة من حيث شروطها وافتراق المسلمين إلى فرق متعددة كان يهدف منها إلى الانتصار إلى مذهبه الكلامي الأشعري، خاصة حين عدّ الأشاعرة والسلف من أهل السنة الفرقة الناجية دون غيرها(17).

ولا نكون بعدئذ مبالغين إذا قلنا إن عضد الدين رغم تأخر عصره كان يكتب بروح نقدية موضوعية انتهج فيها سبيل المقارنة بين الآراء والجدل الحسن في غير هجوم على الخصوم كما أننا نلاحظ في هذه المدونة الكلامية تلاقي الميتافيزيقا بعلم الكلام من جهة، وارتباط هذا الأخير بالمنطق من جهة أخرى. لقد غدا البحث في أصول العقيدة الإسلامية الموضوع الأساس عند العضد، فتعامل معه بآليات المنطق والفلسفة، وقد شاع هذا اللون من الدرس في زمنه، كما مثله الفلاسفة الإسلاميون أحسن تمثيل.

-شذرات من علم الكلام الأشعري مع عضد الدين الأيجي:

لعل الباحث الحصيف لا يكون مبالغاً إذا زعم بأن المقولات الكلامية من وجهة نظر أشعرية لم تبلغ الذروة من النضج والتكامل إلا مع عضد الدين الأيجي، الذي يمثل حلقة وصل هامة بين مرحلتين حاسمتين من تاريخ الفكر الأشعري. والمدقق بالنظر من خلال إسهامه الهام الذي يمثله كتاب "المواقف" يدرك قيمة ذلك الجهد، الذي مثلته أهمية الموضوعات وطريقة عرضها، وربما يكون مناسباً أن نشبه جهوده الكلامية الجامعة للمذهب الأشعري بجهود القاضي عبد الجبار في كتابه المغني الذي ضمنه آراء المعتزلة، وهي الفرقة التي ناضلها أبو الحسن الأشعري وتلامذته.

إن المتتبع لمسار التطور الفكري للنص الأشعري يصطدم بنهاية مريرة، فإن كان علم الكلام قد نضج واكتمل مع العضد، فإنه عرف بداية تقهقر بعده على الصعيد النظري. وقد شهد لذلك الإكثار من الحواشي والشروح على أمات المصنفات المعبرة عن العقيدة الأشعرية عامة وعلم الكلام خاصة. وهذه كتب الفهارس تذكر عشرات الشروح بالعربية والتركية لكتاب المواقف لعضد الدين على سبيل التمثيل لا الحصر، وحري للمتصدي للتأريخ لمذهب الأشاعرة أن يقف بعض الوقفات مع آراء عضد الدين في بعض المسائل الكلامية والعقدية التي تؤطر تفكيره وتجعل إمكان إعادته قراءة تراثه، وربما التأسيس لنظرية كلامية مستقلة رائدها عضد الدين الأيجي، وهو ما نسعى للتأسيس له من خلال عرض بعض النماذج التي نحسبها هامة من خلال إطلالة سريعة على كتاب المواقف كموقفه من أهمية النظر العقلي في مسائل العقيدة ومفهوم النبوة والوحي، وموقفه من ظاهرة الإعجاز... الخ(18).

-من آرائه الكلامية:

1-أهمية النظر العقلي في العقيدة:

لقد ثبت نصاً وأثراً أن الجيل الأول كان معنياً أكثر من غيره بالبحث في دلائل الوحدانية وإثبات النبوة دفعاً لشبهات المنكرين خاصة من أهل الكتاب. وقد أفصح القرآن ذاته عن أمثلة متعددة يدل منطوقها قبل مفهومها على ذلك، من مثل قوله تعالى: ﴿لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا﴾ (الأنبياء: 22). ولعل امتداح

الخالق لعباده بخلة التفكير صورة أخرى تتفاخر بها حضارتنا، فهي ليست حضارة نص فقط كما يحلو للبعض وصفها، بل هي زيادة على ذلك حضارة عقل واجتهاد تجعل من قوله تعالى ﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾ (النحل: 125) شعاراً فكرياً وواقعياً لها، يقول صاحب المواقف: "وإذا كان الصحابة لم يدونوا علم الكلام ولم يشتغلوا بتحرير اصطلاحاته وتقرير المذاهب وتبويب المسائل، فذلك لاختصاصهم بصفاء النفوس ومشاهدة الوحي والتمكن من مراجعة من يفيدهم مع قلة المعاندين، ولم تكثر الشبهات كثرتها في هذا الزمان.."(19). وفي هذا تلميح بأهميته بالنسبة إلى عصر الشبهات والمنكرين، ووضع للنظر في سياقه المناسب زماناً ومكاناً، وهذا ما يضفي على الدين ليونته ومرونته وصلاحيته عبر العصور. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يشير الأيجي إلى أهمية الأدلة العقلية والنقلية والتركيب بينهما لإثبات المعرفة اليقينية بالله، كما يبحث في أولية إحداهما على الأخرى من خلال إثارة النقاش الذي دار بين المعتزلة والأشاعرة حول ثبوتية المعرفة بالنقل على ما في هذا الأخير من ظنية تسربت إليه من خلال الطريق، فقد يكون آحاداً وهو في كثير من الأحيان كذلك، لذا يقرر الأيجي ضرورة الاعتماد على القرائن المشاهدة والمتواترة في ذلك(20).

2–موقفه من الإعجاز:

تناول المتكلمون والأصوليون ظاهرة الإعجاز في القرآن، واختلفت مذاهبهم فيه، فمن قائل بالصرفة كالمعتزلة وعلى رأسهم النظام وعباد بن سليمان، ومنهم من جعل إعجازه من جهة فصاحته كالقاضي عبد الجبار، ومنهم من رأى الإعجاز في نظمه وبلاغته وإخباره بالغيب(21). والظاهر أن إعجازه البلاغي كان ثابتاً بالإجماع وإن كان الجدال حاصلاً حول اعتباره الوجه في الإعجاز أو القول بوجوه أخرى معه (22).

ويذهب عضد الدين الأيجي إلى أن القرآن معجزة لرسول (ص) دالة على صدقه، ولو كان الإعجاز بالصرفة الواقعة مع نزول القرآن سبباً في ذاك الإعجاز للزمت مطالبتهم بالإتيان بمثله قبل وقوع الصرفة (23)، والحق أن القرآن من حيث هو كلام الله مشتمل على وجوه البلاغة والنظم الغريب والإخبار عن الغيب، وكذا اشتماله على الحكمة البالغة علماً وعملاً، وذاك هو سر إعجازه الذي غفل عنه الناس بسبب تفاوت مراتبهم في العلم(24).

ويرجح العضد الإعجاز البلاغي داحضاً المعارضين الذين عمدوا إلى قياس آية من سورة منه بخطبة مطولة أو قصيدة، ويرى في ذلك ضرباً من الشطط داعياً إياها إلى أن تكون عملية القياس موضوعية، فالتحدي بمثل السورة أو آية إنما يكون بمقدار المشتمل على مثل بلاغتها(25) ولعل المقايسة التي يطلبها العضد هي تلك التي قام بها "الوليد بن المغيرة"، وخلص منها بالقول إنه عرض هذا الكلام على خطب الخطباء وشعر الشعراء، فلم يجده منها(26).

وأما التشكيك في إعجازه بوجه من الوجوه على أساس اختلاف رواية بعض آيه من لدن الصحابة فمردود ذلك أن سبيل هذه الروايات الآحاد، ولا يقوم القطع إلا بالتواتر، وقد ثبت بالإجماع المتيقن أن القرآن مروي بالتواتر المفيد لليقين الذي يضمحل الظن في مقابلته(27). وقد حرص النبي (ص) على تلاوته آناء الليل وأطراف النهار وفي الصلاة، تثبيتاً له في قلوب الصحابة وعقولهم(28)، بالرغم من طول النص القرآني فإنه خالٍ من الغث والركيك على غير سائر أنواع البلاغات الأخرى، فهو متمم بالبلاغة الكاملة، وإن تفاوتت آياته في مراتبها(29).

وفي سياق تعريفه للظاهرة القرآنية يقرر عضد الدين الأشعري قرائية القرآن وقدمه من حيث هو كلام الله، وهذا الكلام صفة حقيقية للذات الإلهية لا مجال للحدوث فيها(30).

ومن سمات القرآن عدم وقوع التحريف في أصله بأن تبدل كلماته عن مواضعها كما فعلت اليهود والنصارى(31). إنه معجزة النبوة التي أيد بها الرسول (ص) في زمان اشتهر فيه أهله بفصل الخطاب والتفنن في ضروب القول، فكان من الحكمة أن تكون المعجزة من جنس العمل. لذا تجدهم واقعين تحت تأثير كلماته التي تخترق آذانهم لتستقر في عقولهم وقلوبهم فخنعوا له مستسلمين على غير عادتهم، وعلموا أنهم بالرغم من نهايتهم في صناعة البلاغة غير قادرين على أن يأتوا بمثله(32). وقد أكد على هذا الفهم السكاكي حين عدّ الإعجاز مدركاً بالعقل غير قابل للوصف كإدراك الملاحة مع عجز وصفها كما هي(33).

3-موقفه من النبوة:

أما النبوة فتتمظهر في الشريعة المؤيدة بجملة من المعجزات المادية والمعنوية تكون سنداً للنبي المؤيد من الله لكي يقنع من بعث فيهم بصدق نبوته ورسالته. والنبوة هي الطريق الموصلة إلى الله وهي مبدأ التعليم، إذ بها يتم صلاح معاش الناس ومعادهم(34). والظاهر أن النبوة كأمارة على صدق الرسالات لم تسلم من إنكار لتحققها، وهذا العضد الأيجي يعرض لجملة آراء المنكرين حاصراً إياها في نقاط لا غنى عن ترك ذكرها في هذا السياق، نورد بعضاً منها:

أ-إن النبي إذا كان رسولاً لا سبيل إلى علم الناس به، فالوحي غير مرئي، وإذا كانت البعثة غير خالية من تكليفات وثبت جبر الإنسان، فإن التكليف يبيت ملحقاً الضرر لما يلزم المكلف من التعب بالفعل ومن العقاب بالترك.

الرد: إن ما في التكاليف من المصالح الدنيوية والأخروية يزيد في الأغلب الأعم عن المضرة، ولا سبيل إلى العلم بصدق النبي إلا المعجزة(35).

ب-ذهب البراهمة والصابئة والتناسخية(36) إلى أن في العقل مندوحة عن البعثة.

الرد: تظهر فائدة الشرع في كونه تفصيلاً لما حكم به العقل وبياناً لما قصر عنه، وضرب لنا مثال عدم استغنائنا بخبرة العوام عن لزوم الالتجاء إلى الطبيب، وكذلك لا يقال يستغني بالعقل عن النبي.

-من آرائه اللسانية:

1-تعريف الصوت:

ينطلق عضد الدين في تعريفه للصوت من آراء عصره مشيراً إلى اختلافهم في تحديد ماهيته فمنهم من سوّى بين الصوت والتموّج، ومنهم من عدّه قرعاً أو قلعاً(37).

والظاهر أن الصوت سببه تموّج الهواء بفعل قلع عنيف أو قرع ينفلت الهواء من المسافة التي يسلكها الجسم إلى الجلبتين فينقاد له ما يجاوره إلى أن تنتهي، وهو أشبه ما يكون في تتالي صدماته وسكونه بحالة الجن المرمي في الماء(38). كما أن هذا التموج محسوس، ودليل ذلك التجربة إذ لو حدث صوت شديد عرض على صماخ أذن بشرية فإنه سيفسدها، وكثيراً ما استعملت أصوات الأبواق العالية في الحروب لزرع الرعب، فتنخلع القلوب من الصدور، ويوضح لنا الأيجي الفوارق الكائنة بين الصوت والقرع والتموج والحركة.

فالصوت ليس ملموساً في نفسه، والتموج حركة بينما الصوت ليس كذلك، والقرع مماسة والقلع تفريق، والصوت ليس شيئاً منهما، بل هو حالة شبيهة بتموج الماء في الحوض، أما الصوت اللغوي فإن حدوثه مرتبط باستمرار تموج الهواء الخارج من الحلق، ثم ينقطع وهو بذلك كيفية قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ، فهو بذلك نتاج عملية نطقية سمعية بين طرفين(39)، ومن ناحية أخرى يلفت الأيجي الأنظار إلى ارتباط درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه بالمسافة الزمنية التي يقطعها واللحظة التي يقع فيها قرباً وبعداً. ولعل صورة من وضع أنبوبة طويلة في فمه ووضع طرفها الآخر في صماخ إنسان وتكلم فيه بصوت عال ليسمعه الطرف الثاني دون غيره من المستمعين رغم قربهم وتوحد مجلسهم توضح علاقة الهواء الحامل للصوت بصفة الانتشار، فإن منع الصوت من الذيوع بعوارض اصطناعية تحدد مجاله. ولعل في هذا الاختبار التجريبي تفسير آخر لظاهرة التواصل بين المتكلمين عامة(40). وتتأكد لدينا هنا نتيجة صوتية هامة هي أن سماع الصوت متوقف على وصول حامله إلى قوة السمع. كما أن صدى الصوت مرتبط بطبيعة المجال الذي يحدث فيه، لذا كان صوت المغني في الصحراء مختلفاً عن صوته في المستنقعات(41). فإذا اصطدم الصوت بما هو أملس كان الصدى ضعيفاً، وإذا كان الجدار أملس كان الصدى قوياً، ومثال ذلك الكرة ترمى إلى شيء لين، فلا يكون نبّوها عنه إلا مع ضعف فيكون رجوعه أي رجوع الهواء عن ذلك العاكس ضعيفاً(42) يتعذر التمييز بينه وبين الصوت الأصلي، وهذا يعني اختزال الزمن في لحظة واحدة بعكس العاكس الأصلي الذي يكون سبباً في انتشار الصوت وتعدد الزمن مما يسبب الصدى.

2–أقسام الحروف:

يميز عضد الدين بين الحروف المصوتة وهي حروف المد واللين، والحروف الصامتة ما عداها (43). أما المصوتة فمتولدة من إشباع ما قبلها من الحركات المجانسة لها إذا كانت ساكنة، إذا عدّت الحركات أبعاض حروف المدّ، بينما تتأرجح الصامتة بين حالتين؛ فإما أن تكون متحركة وإما ساكنة(44). ومن المثير أن يشير إلى الفوارق الصوتية الوظيفية الكائنة بين الحروف من خلال تمييزه بين الباء المتحركة والساكنة، والباء والميم المتحركتين، والباء والميم الساكنتين معبراً عن ذلك بالمخالفة بالذات والحقيقة أو المخالفة بالعارض والمماثلة في الحقيقة(45).

كما أثار مسألة أولية الحركة على الصامت، فإذا سلم بسبق الصامت على الحركة، فذلك لاعتبار زمني، فالحروف الصوامت آنية بينما الحركات زمانية ممتدة، والآني مقدم على الزماني –يقول الأيجي– ثم لو فرضنا تقدم الحركة، أفلا يكون على المتكلم أن يستغني بالحركة دون حاجة إلى الحرف الصامت، فلما علمت استحالة ذلك بطل تقدم الحركة على الصامت(46)، وثبتت بالتالي أولية الصامت على الحركة.

-خاتمة:

بعد هذه الإطلالة السريعة على بعض جوانب مسيرة عضد الدين الأيجي العلمية، لا بد من التأكيد على أنه كان ممثلاً بفكره خلاصة العقيدة الأشعرية التي عرفت على المستوى النظري تدهوراً ملحوظاً بفعل التقليد والجمود والمماحكات الشكلية. فلم يشفع لها صفاؤها في المبدأ من التعثر والسقوط أمام ضربات المتصوفة والفكر الشيعي، وهذا ما يقودنا إلى القول بأن الفكرة الأشعرية بعد عضد الدين قد فقدت عنفوانها ودخلت مرحلة الشيخوخة إلى الأبد.

■ **الحواشي**:

(1)طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة ومصباح الريادة، 195/01، وانظر السبكي، الطبقات، 108/06، وانظر أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد، دائرة المعارف الإسلامية، 107/03، مادة أيجي.

(2)دائرة المعارف الإسلامية، 107/03.

(3)الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم، 295/03.

(4)مفتاح السعادة، 197/01.

(5)أبجد العلوم، 35/02.

(6)المرجع نفسه، 35/02.

(7)المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع، 118/01.

(8)المواقف، 29/1 و 39.

(9) المصدر نفسه، 144/1 إلى 502، كما تحدث عن هذه القضايا في الجزء الثالث، ص162.

(10)المصدر السابق، 28/01، 88، 178 وما بعدها، و 480 ، وكذلك 278/3 وما بعدها.

(11)المصدر نفسه، 213/01 إلى 313، ومن 406 إلى 628. كما استغرق الحديث عنه جزءاً هاماً في الجزء الثاني.

(12) المصدر نفسه.

(13) المصدر نفسه، 310/01 وما بعدها.

(14)المصدر نفسه، 131/02 و 275/03.

(15) المصدر نفسه، 415/03 وما بعدها.

(16) المصدر نفسه، 466/03، 487 إلى 508.

(17)المصدر السابق، 574/03 وما بعدها، وهو المرصد الرابع.

(18)أحمد محمود صبحي، في علم الكلام، 360/02 وما بعدها.

(19)المواقف، 158/1. وانظر امتداحه لعلم الكلام في 21/01.

(20)المصدر السابق، 39/01 و 47 و 66 ، ومواضع أخرى متفرقة في الجزء الثاني.

(21)عائشة عبد الرحمن، الإعجاز البياني للقرآن، ص 82 وما بعدها.

(22) المصدر نفسه،ص79.

(23)المواقف، 398/03، وانظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، 316/02.

(24)الباقلاني، إعجاز القرآن، ص51.

(25)المواقف، 399/03.

(26) المصدر نفسه، 399/03، وانظر الزرقاني، مناهل العرفان، 150/03.

(27) المصدر نفسه، 399/03.

(28) المصدر نفسه، 400/03.

(29) المصدر نفسه، 404/03.

(30) المصدر نفسه، 16/01.

(31) المصدر نفسه، 17/01.

(32) المواقف، 400/03.

(33)السيوطي، الإتقان، 319/2، وانظر مزيداً من الآراء في المواقف، 389/03 و 391.

(34)ابن حزم، الفصل، 52/01.

(35)المواقف، 351/03، وانظر حسن الشافعي، الآمدي وآراؤه الكلامية، ص 480.

(36)المواقف، 353/03.

(37)المواقف، 05/02، وانظر ابن سينا، رسالة في أسباب حدوث الحروف، ص 56.

(38) المصدر نفسه، ص.ن.

(39) المصدر نفسه،08/02.

(40) المصدر نفسه، 09/02.

(41) المصدر نفسه، 15/02.

(42) المصدر نفسه، 17/02. وانظر قريباً من هذا مفهوم الوضوح السمعي عند إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 27.

(43) المصدر نفسه، 20/02.

(44) المصدر نفسه، 21/02.

(45) المصدر نفسه، 25/02.

(46)المواقف، 25/02.

▪ المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

عضد الدين الأيجي:

1- المواقف، تحقيق عبد الرحمن عميرة، ط1، دار الجيل، بيروت 1997.

ثانياً- المراجع:

إبراهيم أنيس:

2- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة 1963.

أحمد محمود صبحي:

3- في علم الكلام، دراسة فلسفية لآراء الفرق الإسلامية في أصول الدين، ط5، دار النهضة العربية، بيروت 1985.

الباقلاني (أبو بكر ت403هـ):

4- إعجاز القرآن، تحقيق محمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1964.

الزركلي (خير الدين):

5- الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط5، دار العلم للملايين، بيروت 1980.

الزرقاني (محمد عبد العظيم):

6- مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق مكتب البحوث والدراسات، ط1، دار الفكر، بيروت 1996.

ابن حزم (علي بن أحمد بن سعيد):

7- الفصل في الملل والأهواء والنحل، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة (د. ت).

حسن الشافعي:

8- الآمدي وآراؤه الكلامية، ط1، دار السلام، القاهرة 1998.

طاش كبرى زادة (أحمد بن مصطفى):

9- مفتاح السعادة ومصباح الريادة في موضوعات العلوم، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت)

السبكي (أبو نصر ت 774هـ):

10- طبقات السبكي، المطبعة الحسنية المصرية، القاهرة (د.ت).

ابن سينا:

11- رسالة في بيان حدوث الحروف وأسباب اختلافها، تحقيق محمد حسن الطيان ويحيى ميرعلم، مجمع اللغة العربية، دمشق (سوريا)، ط1، 1983.

السيوطي (جلال الدين ت 911هـ)

12- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1988.

الفتوحي (صديق بن الحسن):

13- أبجد العلوم، الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، تحقيق عبد الجبار زكار، دار الكتب العلمية، بيروت 1978.

ثالثاً: المعاجم والموسوعات:

أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد:

14- دائرة المعارف الإسلامية، دار المعرفة، بيروت 1933.

محمد عيسى صالحية:

15- المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع، تصحيح فيصل الحطيان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة 1992.

د. نعمان بوقرة

❐

قراءات... قراءات... قراءات

صورة البطل في قصص مؤنس الرزاز

(مجموعة النمرود) نموذجاً

أ.مدخل:

مؤنس الرزاز، مبدع ذو ثقافة سياسية لم يقيدها تعصب حزبي فقد كانت تدور في فضاء عروبي وأنتجت هذه الثقافة السياسية لنا نتاجات مختلفة الأسماء في أنواعها الأدبية متجانسة في طرحها وأداء وظيفتها، فهو القاص والروائي وكاتب المقال اليومي والدارس لقضايا أمته والمترجم.

غياب مؤنس دفعني إلى كتابة هذه المقدمة القصيرة الموجزة حول شخصيته ومن حقه عليّ أن أذكر صورته عندي قبل أن ألج إلى صور أبطال قصصه.

"النمرود" مجموعة قصصية خرجت بطبعتها الأولى عام 1980 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر وقد اشتملت هذه المجموعة على ثلاث عشرة قصة قصيرة تتقارب في عدد صفحاتها إذا استثنينا القصة الأخيرة –زوربا العربي– ونلاحظ إشارته تحت عنوان كل قصة إلى تاريخ نشرها أو كتابتها فهناك ست قصص نشرت عام 79 وخمس قصص عام 80 وقصة واحدة عام 78 والأخيرة تركها دون تاريخ مما يدل على أن القصص جميعها قد كتبت في مرحلة واحدة من مراحل إبداعه القصصي ومن المعروف أن هذه المجموعة هي المجموعة القصصية الثانية لمؤنس الرزاز إذ أصدر قبلها مجموعتين تحمل الأولى عنوان "مد اللسان الصغير في وجه العالم الكبير" عام 1975 والمجموعة الثالثة والتي تحمل عنوان "البحر من ورائكم" عام 1978 والمجموعتان صدرتا من بغداد حين كان يقيم هناك مع عائلته وبذلك تكون مجموعة النمرود هي ثالث وآخر مجموعاته القصصية إذ لم يكتب بعدها قصة قصيرة واحدة وعكف على كتابة الرواية والمقال السياسي الاجتماعي اليومي في صحف أردنية وقام بترجمة بعض الأعمال الأدبية مشاركة مع زميله آلياس فركوح مع أنه ترجم قاموس المسرح في وقت مبكر.

ب. القصة القصيرة مفهوم ودور:

لم تسلم القصة القصيرة من الباحثين في اصطياد تعريف خاص بها لذا فنحن نقرأ كثيراً من التعريفات لهذا الجنس الأدبي نرى أن بعضها قد قصّر في رؤيته وبعضها أسهب في الحديث حتى خرج عن دائرة التخصيص وقد وجدت في كتاب الوجيز في دراسة القصص تعريفاً وسطاً بين هذه التعريفات وهو "القصة القصيرة سرد نثري خيالي يجسّد تغييرات في علائق بشرية، ويستمد المؤلف مادته من تجربته في الحياة وملاحظته لها غير أنه ينتخب مادته ويصوغها وفق مقاصده"(1) ويبيّن لنا الكاتب مفهومه للتجربة والملاحظة الدقيقة لحركة الحياة وتغيّر صورها الاجتماعية والفكرية والسياسية وأن الكاتب لا يصوغ عمله القصصي إلا بقصد فيقول "التجربة الحسية لعالم الواقع ليست إلاّ نوعاً واحداً من المادة الخام للمؤلف أما النوع الآخر فإدراكه ما تعني الحياة"(2) وأرى أن المبدع يحاول تبسيط التجربة حتى يتمكن المتلقي من استيعابها وبالتالي يحدث التأثير والتأثر وهذا ما يريد أن يصل إليه المبدع فتفاعل المتلقي مع عمله رغبة

يسعى إليها المبدع لأن التفاعل لن يتم دون فهم وإدراك.

"إن كل قصة قصيرة تمثل علاقة ما بين كاتبها والحياة، وأن هذه العلاقة تعكس رؤية خاصة"(3) وأظن أن مثل هذه المقولة تنطبق على مجمل الأنواع الأدبية فالشعر والمسرح واللوحة الفنية كلها تمثل علاقة بين المبدع والحياة وتحمل رؤية خاصة به وهذه الرؤية تصور موقفه أو حكمه الخاص، من هنا تكون طبيعة العلاقة بين المبدع والحياة صورة حقيقية لتفكير المبدع ذاته، فتكون هذه العلاقة ممثلة تمثيلاً واضحاً لدور العمل الأدبي.

وأنا أرى أن العمل الأدبي بكل أنواعه وأجناسه ليس استنساخاً لأحداث الحياة وصورها اليومية وليس نتاجاً معاداً للحياة نفسها أو معالجة لأمراض المجتمع وذكر وصفة أدبية لهذه الأمراض فالعمل الأدبي يؤدي أو مطلوب منه أن يؤدي أكثر من دور فهناك الدور الفكري والفني والاجتماعي والثقافي، أنه يشكل في مجموعه الهوية الثقافية والفكرية للمجتمع.

وعن دور القصة القصيرة يقول إحسان عباس "لا أحد يجادل في أن القصة القصيرة لا تستطيع أن تستوعب المشكلات والقضايا الكبرى. فهي ليست الشكل المهيأ لمثل تلك الموضوعات"(4) وهذا القول أظن أن به بعض الظلم لدور القصة القصيرة فإذا كان رسم الكاركاتور المكوّن من خطوط بسيطة يستطيع المشاركة في صياغة هويته الوظيفية في الأحداث الكبيرة والصغيرة فكيف لا تستطيع الألفاظ والكلمات أداء دورها في المشكلات الكبرى وإن كان دورها ليس محصوراً في ذلك ونرى إحسان عباس يرد على مقولته تلك بقول د. شاهين الذي يثبته بعد قوله تماماً "ليس ثمة كاتب عربي في العصر الحديث يستطيع أن يتجنّب القضايا العامة التي تؤثر في حياته اليومية على نحو مباشر"(5) ويذكر إحسان عباس تكملة لهذا القول "وبالتالي فإن كاتب القصة القصيرة لا بدّ أن يحسّ تلك القضايا"(6).

ج. البطل في القصة القصيرة:

"البطل كما هو معروف ليس محض افتراء إنه إفراز منطقي للحظة تاريخية بعينها، تحتم ولادته لكي يحقق عنصر التصادم الاجتماعي(7) وشخصية البطل في القصة لا تلغي الشخصيات الأخرى سواء كانت ثانوية أو أولية فشخصيته تنمو من خلال مجموعة العلاقات الاجتماعية والفكرية مع الشخصيات الأخرى فهي ليست عاملاً مساعداً في القصة بل هي ضمن النسيج الفني والدرامي للقصة فإذا كان المبدع القاص يتكئ على الشخصيات الثانوية لتوضيح صورة بطله فإن هذه الشخصيات تثور عليه وتؤدي دورها من خلال المقولة أو الافتراض العكسي وهو لو لم تكن هذه الشخصية أو تلك كيف سيكون مسار القصة وما هو دور البطل في غياب من حوله، من هنا لا نستطيع أن نلغي دور أيّة شخصية مهما قلّ دورها لأنها تساهم في رسم ملامح شخصية البطل ورسم حوادث القصة رسماً درامياً متنامياً، وليس بالضرورة أن يكون البطل أو الشخصيات أناساً يتحركون داخل الحدث الدرامي بل يمكن الحديث عنهم بغيابهم المطلق أو يمكن أن يأخذ المكان أو الزمان دور البطل أو دور شخصية مكملة لدور البطل إضافة إلى أن هناك أبطالاً من الحيوانات والأشياء كما في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني فالساعة والصحراء أبطال يتحركون في سياق الخط الدرامي "وإن فهمنا ومعرفتنا لأدوار الشخصيات يوضح لنا فهمنا للفعل القصصي فحوى القصة"(8) أما البطل فيشكل لنا وللمبدع المحور الرئيس الذي تدور حوله القصة وهو عادة يقدّم لنا من خلال صوت المؤلف نفسه بحيث ينصّب المؤلف نفسه راوياً للأحداث وأحياناً يقدّم لنا هذا البطل من خلال إحدى الشخصيات المتحركة في

القصة، وفي كلا التقويمين يصل إلينا البطل كما أراد له القاص أن يصل ونحن نتعاطف معه حين نشعر أنه يمثلنا ويجسّدنا تماماً "فإن عرفنا أن في البطل مشابهة قوية لنا أو إذا كانت ظروفه ومعضلاته تشبه ظروفنا ومعضلاتنا قرأنا أنفسنا به"(9).

إذا كانت القصة القصيرة لا تحتمل عدداً كبيراً من الشخصيات كما هو الحال في الروايات فإن هناك بعض الظروف الخاصة بقصة ما تدعو القاص أن يستحضر أكثر من شخصية فمثلاً إذا كان يتحدث عن نزلاء فندق أو معلم في مدرسة تدور القصة حول علاقته بالطلاب فإن ذلك يوجب عليه استدعاء عدد من الشخصيات لضرورة الموقف الدرامي وهذا ما سوف نلحظه عند مؤنس الرزاز في قصصه بمجموعته "النمرود".

د. أبطال مجموعة النمرود:

أصبح من المألوف أن يختار المؤلف عنواناً لكتابه مستعيناً بأحد عناوين المجموعة القصصية وهذا ما حصل مع مؤنس الرزاز حين اختار اسم القصة الأولى عنواناً للكتاب ونجد ذلك عند الشعراء حين يختارون عنوان إحدى القصائد عنواناً للديوان، ولنبدأ جولتنا بالتعرف على شخصيات وأبطال قصصه الثلاث عشرة في المجموعة بشكل منفرد وبعد ذلك يتم المزاوجة والربط بين الأبطال سلوكاً وتركيباً إن كان بالإمكان ذلك.

1. النمرود:

البطل هنا دون اسم ولكنه يحمل لقباً يتسع لكل أنواع السلوك البشري سلباً وإيجاباً وهو –النمرود– وقد بيّن القاص أين تكمن –نمردة– هذا البطل من خلال عدّة مواقف نستطيع أن نتبين منها الصورتين السلبية والإيجابية.

"قال أبوه بصوت متهافت: النمرود لا يبكي"(10) فالنمرد عند الأب والأم عصي على الدمع وهو قادر على كبح جماح انفعالاته وإذا ما ترجمها فهو لا يترجمها دموعاً بل سلوكاً يليق بنظرة الناس إليه، وهذا الأمر يعرفه الجميع في الحي حتى أنهم يتراهنون على بكائه وإنه لن يبكي إلاّ أمام زوجته أو أمه، لكن الشعور العام عند أهل الحي فهو الخوف من إطلاق سراح النمرود.

"صحيح أنه قبضاي وشهم، لكنه متهور وعنيد أيضاً وقد تكون عودته إلى البلدة فاتحة مصائب"(11).

هذا الخوف المتولد في نفوس أهل الحي من النمرود مردّه بالتأكيد سلبية سلوكية نحوهم حتى أن أحدهم يصفه "يقولون إنه متخلف عقلياً، لكنه قوي كثور"(12).

هذا الوصف الجارح لشخصية النمرود فيه كثير من المبالغة مبعثها الخوف من بطشه وهيجانه في حالة الغضب لكنه في صورة أخرى داخل السجن فهو مختلف تماماً، إنه يطالب بجدار السجن لأنه قد كتب عليه مذكراته وبعض أشعاره وشتائمه مستخدماً عود الثقاب في الكتابة ولا يرضى بأن يعيد الضابط كتابه كل ما على الجدار على دفتر خاص لأنه يريد الأصل وليس نسخة بديلة، هذه الصورة تتماوج فيها صورة الطفل الذي يستخدم الجدران دفاتر لمشاغباته وصورة الثوار والأحزاب الذين يستخدمون الأسوار لتعليق ملصقاتهم ثم صورة الشاعر الذي يرى في شعره ما لا يراه الآخرون فهو يريد الأصل بل يصّر على عدم الخروج من السجن وهي فرصة لملاقاة الحرية بدون الجدار.

"أريد أن أصطحب الجدار"(13)

إضافة إلى هذه الصورة نرى النمرود بكامل إنسانيته حين يكون وحيداً بعيداً عن أعين الناس.. إنه لا يريد أن يراه أي شخص وهو يبكي لأن البكاء عار، هكذا تعلّم وهكذا يرى الآخرون ذلك، إن ثقافة المجتمع الذي نصّب هذا الرجل نمروداً لا نريده أن يبكي، لكنه إنسان بكل ما تعنيه هذه الكلمة.

"ولج الدار.. انفتل صوب الحمام، دخل، أقفل الباب وراءه بعناية، ثم انهار ساجداً ضارباً رأسه بالجدار، غطى وجهه بكفيه واستسلم لبكاء طويل"(14).

قبل أن يخرج النمرود لملاقاة الناس والأهل غسل وجهه وخرج بكل شموخ ومشى أمام الجميع حتى أن والده أشار إلى جبروت ابنه وأنه لم يبك أبداً ولن ير أحد الدمع في عينيه والذين تراهنوا على ذلك قالوا بأنهم قد خسروا الرهان.

"قال أحد الجلوس: خسرنا الرهان، لم تنسكب من عينيه دمعة"(15).

شخصية النمرود هي محور القصة والدمعة الصامتة في عينيه هي مفتاح هذه الشخصية، وهذا النمط من الشخصيات يصرخ في وجوهنا طالباً منّا أن نرحمه من عذاب المكابرة ولعنة النمرده، إنه يريد أن يكون مثلنا، يبكي ويكتب الشعر والمذكرات ويشتم من يريد ساعة يريد، إنه إنسان يريد أن يكسب إنسانيته بدمعة صارخة أمام الجميع، إنه يريد أن يصرخ بنا: وأنا أبكي أيضاً لكنه يخاف من نظرات الآخرين تلك النظرات التي سوف تعيب عليه هذه الحفنة من الدموع، إننا نسرق إنسانية غيرنا حين نطالبه أن يكون مثلما رسمناه وليس مثل ما يريد.

النمرود قصة تحكي باختصار شديد مأساة إنسان لا يستطيع أن يعبّر عن مشاعره الإنسانية، وفي القصة تدخل شخصيات متعدّدة لتكمل لنا رسم هذا البطل المعذب فالأب والأم والزوجة يتحركون في الإطار الإنساني حول النمرود فهذه الأم تدرك تماماً أن ابنها سوف يبكي لكنها تعرف تماماً أنه لن يرضى أن يرى الجميع ذلك فها هي تحضر معها نظارة سوداء لتحجب الدمعة عن عيون الآخرين.

"أحضرت له معي نظارة سوداء، كي تخفي دمعه إن انفعل وبكى"(16) بينما الأب يرى ما لا تراه الأم فهو يعيش بمجتمع ذكوري ويدرك تماماً أن ابنه لن يبكي، ولو كانت بنتاً لسمح لها أن تبكي لأن البكاء يفرّج الهم، لكنه أمام ابنه وأي ابن إنه النمرود الذي يخافه كل أهل الحي فكيف يبكي، من هنا يأتي في رده على قول الأم "النمرود لا يبكي"(17).

وهذا القول ليس للاستهلاك أو مراعاة مشاعر الأم بل هو قناعة عند الأب فتسمعه في نهاية القصة يلتفت إلى الجميع ويقول مفتخراً

"ألم أقل لكم إن النمرود عصى على الدمع، انظروا شموخه "أما الزوجة وهي أكثر الأشخاص التصاقاً بهذا النمرود وأكثر الناس دراية بما يعانيه ويحس به، فإنها حين رأت النمرود خارجاً من الحمام بعد أن بكى وغسل وجهه من الدموع لاحظت أثر الدمع وإن حاول النمرود إخفاءه فاستراحت لأن زوجها قد بكى، إنها تدرك جيداً الإنسان الذي بداخل هذا الزوج العظيم.

"أخيراً، ذرف لي دمعة"

وهي وإن جيّرت هذه الدمعة لصالحها كزوجة في الوقت الذي بخل به على والديه فإنه تكرّم عليها بدمعة ليقول لها اشتقت إليك، لكن هذا التجبير لا يلغي معرفتها بإنسانية ورومانسية هذا النمرود.

بقية الشخصيات جاءت هامشية من ضمن بناء الحدث الدرامي منها الضابط وبعض أهل الحي الذين يتراهنون على بكاء النمرود، وهذه الشخصيات على هامشيتها فإنها تدخل في ملامح الأحداث ورسم شخصية النمرود.

2. الفارس المدجّن:

في هذه القصة بطلان يتنازعان الأدوار ويملكان نفس مساحة الأهمية في صياغة الأحداث وهما متداخلان في الحركة مختلفان في الاتجاه، الشخصية الأولى متعب القحطاني والثانية الصبي وهناك شخصية ثالثة تمثل مساحة صغيرة من تغيّرات الأحداث وهي مريم أخت الصبي، ونلاحظ هنا أن القاص قد تعمّد في هذه القصة أن يكشف اسم البطل الرئيس ويخفي اسم البطل الامتداد –الصبي– وكأنه يريد أن يقول لنا إن هناك نماذج من البشر مثل متعب القحطاني سيكون لها امتداد لا تحديد لتفاصيل الشخص الذي سوف يكونه وهو هنا الصبي.

متعب القحطاني رجل شرير يمارس شغبه وخروجه على القانون أمام الجميع وكأنه صاحب قرار لا يستطيع أحد دفع قراره، فإذا ما نزل المدينة سكت كل شيء فيها.

"وسرعان ما سكتت أبواق السيارات، وخمد الصخب، وذوي اللغط، وخبا الضجيج، تسمّر المارة، تهدّلت أذراعهم وسقطت من أيديهم البضائع والمشتريات، وقفوا كالمسحورين، ترجّل ركاب السيارات في حذر وفزعوا إلى الجدران المحاذية يلتصقون بها"(19).

هذه الصور المتلاحقة لوصف حالة كل من رأى متعب القحطاني تدل على قوة بطشه وجبروته وتشير إلى أنه شخص معروف في المناطق التي يزورها وقد نظن أن ما من إنسان يمكن أن يكون معجباً بمتعب، لكن الصبي الشخصية الثانية في القصة معجب به ويتمنى لقاءه بل يسعى إلى ذلك ويتصيّد الفرص حتى يذهب إلى ملاقاته والصبي أعد الكثير الكثير لمتعب القحطاني عند اللقاء فهناك رسومات كثيرة قام برسمها الصبي وأشعار كتبها كان الصبي يرى في متعب المنقذ من مشاكل يومية كثيرة تحدث في البلدة فمثلاً:

"سأشكو له معلمة الرياضيات وقسوتها"(20)

شخصية متعب القحطاني لا تتنامى درامياً في القصة لكنها تنطفئ تدريجياً إذا صح التعبير فهي تبدأ ساخنة ومرعبة بحيث نستمع إلى لهاث الأرصفة والشوارع تحت وقع أقدامه والصمت المخنوق في حناجر الناس والرعب الذي يسكن عيونهم ويلجم تحركاتهم ولكنها تنتهي إلى نقطة باهتة جداً ومناقضة تماماً لصورتها الأولى، فبعد أن صوّر القاص هلع المارة الذي يدل على ما يتصف به متعب من جبروت ووحشية فها هو يصف لنا لقاءه بالصبي ليكمل لنا صورة متعب القاسية في طباعها فحواره مع الصبي فيه الكثير من الجلافة وعدم اللياقة فالصبي يتقرب إليه بالصور والشعر والمحبة وهو يبتعد عنه باللفظة نابيه تسبقها عبارات وصفية من القاص نفسه.

"سدّد بصره نحو الصبي وقال: "ألا تخافني"(21)

"شهر سيفه وقد اشتد بريق عينيه، وهذا ألا تخافه"(22)

"وقال بصوت قاتم: أنا لا أريد محبتك"(23)

وقد أحببت أن أذكر ما قاله متعب ففيه دلالة على كلام الصبي أولاً ودلالة على قساوة طبعه، هنا

صورة متعب اكتملت تماماً كما أرادها القاص، فإن ما أصاب المارة والركاب من خوف يعكس صورة خارجية لمتعب بينما كلامه وإجاباته لصبي يتودّد إليه يعكس الصورة الداخلية لهذا الرجل الجلف خاصة حين يختم حديثه مع الصبي "أنا لا أتوسل حباً.. أنشد محبة"(24).

بعد اكتمال الصورة المرعبة لهذا المخلوق يأتي سؤاله للصبي ودون مقدمات لينقلنا إلى صورة جديدة لمتعب جاءت نقيضاً لما سبق ودون مبرّر يذكر فمتعب فجأة يأنس بوجود الصبي ويكشف عن جديد داخله وهذا الجديد بينه وبين ما سبقه هوّة عميقة لم يستطع القاص ردمها أو تغاضى عنها فهو يسأل الصبي:

"هل يعلمونكم العزف على البيانو في المدرسة؟"(25).

فالسؤال هنا عن العزف من شخصية قاسية أمر يستغرب خاصة إذا لاحظنا أن السؤال عن البيانو بالذات ونحن نعلم أن البيانو آلة عزف غريبة فهي عادة تكون من محتويات أثاث الأغنياء فقط وبالتالي فقليل من عامة الناس من يعرفونها أو قل من يطرب إلى سماع العزف على هذه الآلة ويزداد استغرابنا إذا تابعنا معاً السؤال الثاني خاصة بما سبقه من وصف من القاص "انقدت عينا متعب وسأله بلهفة: وهل تجيد عزف الموسيقى الكلاسيكية"(26)

أية ثقافة موسيقية هذه عند رجل مثل متعب القحطاني وأي تغيير هذا في سلوكه وانفعاله وما المبرر لذلك إن ما أصاب القارئ من هذا التغيير أصاب الصبي نفسه.

"اضطربت الحيرة في عين الصبي وقال: أفضل الناي والربابة وأريدك أن تعلمني العزف عليها"(27)

حقيقة لا أجد مسوغاً لهذا التبدل عند متعب، فإذا كان النمرود في القصة الأولى بكى بكاء حاراً فهناك أكثر من مسوغ لذلك خاصة إذا تابعنا حواره مع الضابط من أجل الجدار، والبكاء هناك مشروع فالموقف إنساني تماماً سبقته عواطف عائلية، أما هنا فالموقف غير إنساني، إنه حوار مقطوع عما قبله لأن ما جاء قبله هو عبارة عن حوار يرسم قساوة طبع الرجل خاصة، وأن هذا الحوار جاء على لسانه هو وذلك رداً على صبي يتودد إليه ويعرض حبه ومحبته وأشعاره ورسوماته، ثم فجأة يسأل متعب مثل تلك الأسئلة، من هنا أرى أن شخصية متعب لم تتطور مثلما تطورت شخصية النمرود فالنمرود في أذهان الناس مرعب وقوي كثور لكنه شهم من هنا ومن كلمة شهم دخل القاص ليحرك فيه إنسانيته إلى درجة سمح له بالبكاء المر منفرداً داخل حمام، أما متعب فقد رسم المارة والركاب صورة أكملها هو بحواره مع الصبي ومثل هذه الصورة ممكن أن تتطور إلى أكثر من ذلك وليس هناك مبرر واحد لتراجعها إلى مواقف هادئة ودافئة لتصل إلى السؤال عن البيانو والموسيقى الكلاسيكية وقد كان من الممكن أن يهتم متعب بالصور مثلاً خاصة أنها تمثله هو وبالشعر المكتوب عنه لكنه يطلب غير ذلك أنه لا يريد نفسه وعيشته أنه يطلب التغيير وهذا ما نلمسه من خلال إجابته للصبي حين طلب منه أن يعلمه عزف الناي والربابة.

"سئمت الربابة والناي"(28)

من هنا تبدأ صورة متعب الأخرى المغايرة لصورته الأولى وهنا يبدأ التنافر بينه وبين الصبي فحين نستمع إلى الصبي نرى أن من ملامح شخصية متعب التي أعجبته أن القحطاني يعيش في الصحراء مع الطبيعة ولا يحب الاستقرار ويميل إلى كل ما هو بسيط وطبيعي، وهو فارس قوي شرس يخيف الناس ويبحث عن هيبته في إخافة الآخرين ويرفض محبة الصبي لأنها ضد الهيبة- كل هذه الملامح أثارت إعجاب

الصبي بمتعب وبسقوط هذه الملامح واحدة تلو الأخرى سوف تسقط صورة متعب عند الصبي ويسقط مبرر الإعجاب به ونرى واضحاً تصرف وكلام الصبي هذا السقوط فالدهشة تأكل ملامح الصبي وهو يستمع إلى متعب.

"اضطربت الحيرة في عيني الصبي"(29)

"أجاب الصبي بضيق"(30)

"غشت على عيني الصبي غمامة سوداء"

نلاحظ مثل هذه التعابير ملازمة لكلام متعب مع الصبي حول البيانو والصحراء والتدفئة المركزية بينما لا نجد أي ضيق لدى الصبي حين خاطبه متعب بجلافة وصلابة لأنه يريده كذلك وأصرّ على منحه حبه واهتمامه بينما نرى الصبي حين يستمع لمتعب يتحدث عن الاستقرار والتدفئة المركزية والسرير الوثير بدلاً من رمل الصحراء نراه مستغرباً بل محبطاً منكسراً فقد اهتزت صورة البطل أمامه أنه لا يريد أن يرى بطله إلاّ كما تصوّره، وتلازم هذه الانفعالات الصبي حتى يصل في النهاية إلى نقطة يضع حدّاً لهذا التساقط المريع وغير المنطقي لمتعب.

شخصية متعب الجديدة أتعبت الصبي وأراحت صاحبها وتبدأ خيوط حبكة القصة لتكمل ملامح الصورة الجديدة كما حاولت سابقاً أن تكمل ملامح الصورة الأولى فمتعب ينزل ضيفاً عند الصبي ويحب أخته مريم ويتنازل عن كل مقوماته كفارس-الجواد، السيف، البندقية- مقابل أن يزوجه الصبي أخته مريم ويظهر لنا شغفه بأفلام الكابوي كل ذلك ليصل إلى صورة مغايرة للصورة الأولى، وإذا أمعنا بالحوار داخل البيت بين الصبي ومتعب نستغرب جهل متعب بالتلفزيون ومعرفته بالبيانو والموسيقى الكلاسيكية فهو يسأل الصبي:

"هل يوجد عندكم هذا الصندوق السحري الذي تظهر فيه وجوه الناس"(31)

ورغم هذا الجهل باسم التلفزيون والمعرفة بالتدفئة المركزية فإنه حين يجلس أمام هذا الجهاز يطلب من الصبي أن يديره ليرى ما بداخله وكأنه مجرد أن عرف اسمه عرف وظيفته.

يوفق القاص بتتبع انقلابات متعب النفسية والسلوكية ليدفع بالصبي إلى قتله في النهاية حتى تبقى صورة البطل الذي رسمه بذهنه والذي كان حقيقة كذلك باقيه، فالصبي مقتنع أنه قتل متعب الجديد الذي لا يريده ليبقى على متعب الصورة البطل وخاصة في الموقفين الأخيرين السابقين لحالة القتل الأول في هذا الحوار.

"-ماذا أقول لأقراني الذين حدثتهم عنك

-هذه مشكلتك... لماذا لا تدير التلفزيون"(32).

أما الموقف الثاني فقد صوّره القاص تصويراً دون الحاجة إلى أي حوار بين الاثنين وكأنه يعلن عن سلوك كل واحد منهم منفرداً، فمتعب مستلب تماماً أمام شاشة التلفاز والصبي مستفز تماماً أمام هذا المنظر وما بيده سوى قتله.

"كان متعب القحطاني يشاهد حلقة من حلقات مسلسل ماكلاود وكان يضحك بصخب وفجأة دوى طلق ناري"(33).

بعد ذلك يعلن الصبي أمام أخته مريم بصوت عالٍ أن من مات هو متعب الجديد أما متعب القديم فهو

شهيد

"صرخ الصبي في وجه أخته: متعب القحطاني شهيد عظيم"(34)

تتنازع الشخصيتان الرئيسيتان في القصة الأدوار والحركة وهما متعب القحطاني والصبي، ونرى أن الصبي كان في كل سلوكه حسب ما رسمه القاص نموذج الشخص المؤمن بشخصية متعب ويود الاحتفاظ بها قبل أن تتلوث أما الشخصية الثانية –متعب– فقد ارتسمت في دورين متناقضين ربما أستطيع القول إن اسم القحطاني مقصود من قبل القاص وذلك إشارة إلى –قحطان– جد العرب وكأن الحضارة الجديدة سوف تلوث هذا العربي البدوي ولكن ما يعتمل في نفس متعب من رغبات قوية نحو الاستقرار والزواج والتدفئة المركزية والبيانو كأن دافعاً لكل سلوك خاطئ وهذا ما أراد أن يقوله القاص فالانتقال غير المنطقي من بيئة إلى أخرى سوف يؤدي إلى الفشل والموت الحقيقي.

تلعب شخصية مريم شقيقة الصبي دوراً ثانوياً لا تتدخل مباشرة بأحداث القصة وسيرها لكن وجودها هو الذي دفع بمتعب للتفكير بالزواج، وحوارها مع متعب يمنحه رغبة قوية بالبقاء والاسترخاء والتكيف مع الحياة الجديدة بينما شخصية المرأة في قصة النمرود نراها أكثر فاعلية، فالأم تحضر نظارة سوداء حتى لا يرى الناس الدمع في عيني ولدها والزوجة تركن إلى حبه لها عندما عرفت أنه بكى أي توازن مع إنسانيته.

إن النمرود يمثل شريحة كبيرة من المجتمع وهو مشدود إلى مجتمعه بمفاهيم وعلاقات تؤثر في تصرفه بالقدر الذي هو مشدود به نحو ذاته وإنسانيته، وإذا كان لا يستطيع ممارسة مشاعره الخاصة حفاظاً على الصورة المرسومة عند الآخرين لكنه قادر على تفجيرها وفي القصة موقفان ينحاز فيهما النمرود إلى إنسانيته فالموقف الأول في السجن وحواره مع الضابط حول الجدار/ اللوحة فهو يدرك تماماً أن والده والضابط سوف يعتقدان أنه مختل عقلياً فالطلب الذي يطلبه لا يمكن تلبيته، لكنه متأكد أن ما يطلبه يحقق له ذاته ووجوده وإنسانيته فالجدار يحمل بصمته الحقيقية وشخصيته الحقيقية وهو حريص على الاحتفاظ بهذه الهوية –مذكرات– أشعار شتائم– والموقف الثاني لم يستطع مواجهة الآخرين به بل واجه نفسه حين دخل الحمام وبكى، هذا الموقفان حملا ملامح شخصية النمرود الحقيقية وليست تلك التي يراه فيها الناس أما شخصية متعب القحطاني فهي صورتان منفصلتان تماماً لا ملامح ولا إشارات لترابطهما ومن هنا كان فشل الشخصيتين والحكم عليهما بالموت وذكر الاسم هنا كما قلنا له دلالته كما أن غياب الاسم هناك له دلالته.

يبقى أن يقول إن مؤنس الرزاز يدرك تماماً ما يريد من شخصياته وهو يسيّرها كما يريد هو هنا ضابطه في ذلك حوارات متوازنة ووصف دقيق للحالة النفسية وصياغة أحداث منطقية أما شخصياته الثانوية فهو حريص أيضاً على ملاحقتها بأن تقوم كل شخصية بدورها لبناء الحدث الدرامي ويدرك تماماً متى يسمح لها بالدخول والتأثير ومتى يطلب منها الخروج فمريم مثلاً كانت تعد العشاء حين أقدم الصبي على قتل متعب والزوجة والأم لم تدخلا السجن بل دخل الأب ليسمع حديث النمرود مع الضابط.

إن مؤنس الرزاز كاتب استطاع أن يقول ما يريد على لسان شخصياته وهو إن ترك مجال القصة القصيرة مبكراً فإنه أفرغ ما عنده في الرواية وقدّم لنا روايات نعتز بكاتبها.

❒

■ **المصادر**

(1) الوجيز في دراسة القصص ترجمة عبد الجبار المطلبي ص 34.

(2) الوجيز- مصدر سابق ص 52.

(3) القصة العربية-كتاب العربي- د. إحسان عباس ص80.

(4) القصة العربية -مصدر سابق ص 25.

(5) القصة العربية -مصدر سابق ص 25.

(6) القصة العربية- مصدر سابق ص 25.

(7) البطل في المسرح العراقي -يوسف يوسف ص 3.

(8) الوجيز -مصدر سابق- ص 126.

(9) الوجيز -مصدر سابق- ص 128.

(10) حتى 34 من المجموعة القصصية النمرود

(القصتان : **أ. النمرود ب. الفارس المدجّن)**

حسن عبد الفتاح ناجي- أربد- الأردن

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في الادب النسوي:

في الأقصوصة وجمالية الأداء

(العربة أنموذجاً)

تطرح التجربة الإبداعية النسوية في عموم الوطن العربي أكثر من إشكالية. فالوطن المستلب والسلطة والدين والخوف وانعدام الحريات في عالمنا العربي جعلت الأدب النسوي .ولست أقصد التفريق بين الجنس الأدبي بقدر ما أريد تحديد هوية الخطاب... (1) .. يكون ضبابياً أحياناً وربما مستفزاً. وهذا متأت من حالة ثقافة صحية تحاول أن تطرح وتجتث في نفس الوقت أدران السلطة الماضوية للرجل. وهيمنته على الاهتمام

الإعلامي في النواحي الإبداعية وبالأخص في الدراسات النقدية.

فالأدب بصورة عامة وإلى فترة ليست بالقصيرة كان مشوباً بالعار والانسحاق والتعسف. وعندما استطاع المثقف أن يشق طريقه في عالم مليء بالطوطم والظلمة والقسوة ورجحان كفة الديمقراطية . المستوطنة . التي تعكس الاتجاه الأيديولوجي المُتبنى على أرضية العمل الأدبي المنتَج أي انعكاس سلطة الدولة في النتاج الإبداعي.. كان لابد للمثقف أن يدفع ضريبة تحفظه..! وكذلك ضريبة اكتنازه لأفكار مغايرة ومتجددة وقابلة للتغيير ؛ وفق تجدد المادة الإبداعية المنتجة في ذاتها . الأديب / الأديبة .. وإذا ما أردنا أن نطرح السؤال ونصبه في إحدى الإشكاليات الراهنة، فعلينا معرفة النسق التاريخي لهذه الكتابات، وما ولدتهُ من تغيير في الوعي القرائي بالنسبة للناس، وكذلك في الشرائح المعنية بالثقافة. وقد نعتبر . نهلة الجمزاوي . من الكاتبات اللواتي آثرن أن يدخلن في رحاب الأدب عن طريق المغايرة والاختلاف وهذا حق مشروع طبعاً.

لذا وعبر هذه المداخلة فإننا نسلط الضوء على مجموعة (العرية) لـ الكاتبة الأردنية . نهلة الجمزاوي . التي حاولت جاهدة تغيير النمط القرائي للنص القصصي جداً، وأفضل تسميتها بالأقصوصة. وربما تَبنت الكاتبة هذا النموذج من الكتابة من أجل أن تثبت لنفسها أنها أتت بالشيء الجديد في هكذا نمط سردي، وبالتأكيد هي حرية الأديب في الكتابة كيفما يرى وحسب أفقه ومشروعه الكتابي، ولكن عليه ألا يهمل أن . الناقد / القارئ . يقرأ حسب مرجعياته العلمية وبناءً على المتغيرات التي تحصل في المناهج الأدبية. على ألا يمنع ذلك من استدراج أفق التأويل في النص التجريبي الأدبي.

من البداية ارتأت الكاتبة أن تكون مجموعتها الفائزة بجائزة أندية الفتيات في الشارقة، ذات صبغة تسعى إلى التجديد، فلا وجود للعناوين بل هناك أرقام وأرقام فقط..!. وهذا الأمر يولد حالة من الإرباك والاستفزاز القرائي بالنسبة للدارس والقارئ معاً.

وفي مجمل المجموعة هناك تناقضات ضدّية وثنائيات تسعى إلى تأطير نفسها من خلال ملء التقطيع المشهدي في النص بثنائيات تحفر في مُخيّلة خصبة دون شك. من أجل تحقيق لذة المشاكسة أولاً. ومتعة القراءة ثانياً. يقول بارت "إن لذة النص ممكنة دائماً بين هجوميين كلاميين، وبين نظامين، ولن تكون اللذة استراحة ولكنها ستكون ممراً غير لائق . مفككاً . لغة أخرى.." (2). وهذا يرجح قولنا حول الجمزاوي بأنها تقصدت هذه الأرقام، وإذا استطعنا أن نستعير فم . بارت . قليلاً ونبدل لفظة النص بـ . الكتابة . وهذا هو الأرجح برأيي. فأننا نكتشف أن الكتابة هي المتعة الحقيقية للكاتب، لذا فهي ممزوجة بكل ما يحيط المؤلف من ازدواجيات ومشكلات ومظاهر حياتية، وقد تستطيع الأقصوصة القصيرة جداً أن تُدوّن بتركيز تام بعض التفاصيل الدقيقة للمجتمع وانعكاسها في الحياة. بحيث تشكل في محاورها نقطة انعتاق لسان الكاتب وتحرره من المحرمات والضوابط التي تؤطره وتجعله أسيراً وعميقاً في إنتاجه الأدبي في حالة سيطرتها عليه. فـ "الفكر إذ يصير نظاماً لغوياً، به يُدركُ العالم ويصنفه، فأنه ينجز ذاته مضموناً.. (3). وقد كانت الجمزاوي وعبر قراءة مستفيضة لمجموعتها، تعبر عن أفكار غير واضحة في اتجاهاتها وسياقاتها في بوهيمية أحياناً، ووجودية في أماكن أخرى، وكذلك راديكالية متحررة أحياناً. وقد يهمل النقاد هذا الأمر في دراستهم والسبب هو التأثر بالغرب والنظريات التي تطالب بموت المؤلف..! من حيث عدم الاهتمام بالقومية وهذه أبرز صفات العولمة. فالفرق البسيط بين كاتب مبدع وآخر، هو طبيعة الفكر المُتبنى ومدى تحرر هذا الفكر من القيود التي تُحجم هذا الفكر على ألا يمس هذا الأمر طبيعة مجتمعاتنا العربية أو يسيء

إليها.

من المؤشرات الأولية على مجموعة (العربة) نكتشف أن النص يبدأ قصيراً ثم يطول شيئاً فشيئاً، ثم يعود إلى نفس القصور وربما أقل..! أشبه بمتوالية غير منتظمة ربما تقصدتها الكاتبة وربما . لا .!. فنحن لا نستطيع أن نحدد طريقة الكتابة أو أطرها للكاتب. لكن على الأقل يستطيع الناقد. أن يضع بعض الدلائل والمؤشرات التي تساعده كبنية ارتكاز نصيّة في تحليل الكتابة واستكناه أبعادها.

ومن البداية عليّ أن أشير، أنني قرأت أقصوصات ممتعة وذكية وتدل على مقدرة تطويع (الكتابة . النص) وعكسها بجمال على الورق. لكن هذا الرأي لا ينطبق تماماً على جميع القصص ولا على جميع الأرقام..! وهذا هو الاسم الصريح الذي أرادته الكاتبة لقصصها القصيرة جداً. إنها عربة الأرقام (129 / 133 / 91 / 94 / 92 / 96 / 101 / 103 / 106). وهذه الأرقام التي سنتوقف عندها هي من النصوص الجيدة في مجموعتها البكر، تبدأ بالرقم (1) وتنتهي بالرقم (152). مع الأخذ في نظر الاعتبار إن اختيار هذه الأرقام أو اتخاذها أنموذجاً جاء ليؤكد دلالة العنوان الذي بُنيت عليه هذه المداخلة.

وكنت أتمنى أن تحمل هذه (الأرقام / الأقصوصات). كينونتها وأن يكون الاسم صفة ملازمة لها . المقصود اسم النص .. وقد يشير البعض من الحداثويين الجدد . إنها الحداثة . فأرد إلى القارئ وإلى البعض علينا ألا نستغرب. إذا وجدنا في نتاجنا الأدبي قصة بدون عنوان، وبدون مضمون، وبدون قصة..!؟ فستكون عندها مجرد ورقة بيضاء كُتب عليها الاسم الأول من المؤلف وربما العكس هو الأصح..!!. وقد أشرت إلى هذا الأمر عندما تناولت على سبيل التعريف بالقصة القصيرة جداً وهذا الفن في العراق. إذ أكّدت على "أن القصة بكل أنواعها عليها أن تعتمد على المخزون المعرفي الميثولوجي الذي لن ينفذ.. الخ" (4). وهذا الأمر لا يعني أن نتشبث بهذا المحزون دون تجديده أو محاولة التجديد فيه والإضافة إليه من أجل إغنائه وإثرائه. فلماذا الأرقام؟ ولماذا التمويه؟ ولماذا التجريد أحياناً؟ إذا لم يكن له وظيفة في النص. ف "الثقافة ليست شأناً تجريدياً متعالياً على الزمان والمكان. وفاقدة الصلة بالنظام الفكري والحضاري لمجتمع ما أو عصر ما.." (5). لابد أن يكون لهذا الأمر دوّر فاعلٌ في الكتابة.

في القصة التي تحمل الرقم (126) تقول الجمزاوي ".. امرأة عجوز.. وقفت أمامه تنظر إليه بعينين ذابلتين.. ترجوه بأن يمنحها قطعة الشوكولاتة لأنها جائعة جداً.." (6). وهنا أقول أي جوع تتحدث عنه الكاتبة..؟! هذا الجوع ليس عربياً..! بل هو جوع مترف إلى أبعد حد، إنه بالضبط ذلك الجوع المزيف الذي نراه في الأفلام الأمريكية ذات التمويل الضخم. لقد ضعف السرد هنا في تحقيق مبتغاه الجمالي والأدائي في النص، لأن قطعة الشوكولاتة التي أرادتها الجمزاوي أن تحلي النص، كانت كارثة تثير التساؤل الآتي لماذا تخفق الكاتبة حيناً وتنجح حيناً آخر..! وأوضح أكثر. يشير . هانز روبرت ياوس . فيقول "جاءت جمالية التلقي لتنشئ علماً للتلقي وبناء المعنى الأدبي، الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي، بحيث يكون المعنى المدون كتابياً، أو المستقر في الذهن، هو ما يشكل معنى العمل الأدبي.." (7). وأترك الجواب للكاتبة.

ولا أريد أن أشير إلى القصص التي حملت الكثير من الضعف والوهن فهي كثيرة وللأسف، لكن أقول إن الكاتبة ساعدتها لغتها الشعرية أحياناً في إخفاء هذا الضعف بل أجدها قد حاولت تزويقه دون مبرر..!. لكن الكاتبة تعاود التحكم بفنيتها في السرد في بعض الاستخدامات ذات البناء السردي المفترض من حيث

التأويل. لكنه مقصود يضيف جمالية تعبيرية عالية للنص ومن الأمثلة، الرقم (18) ".. الآن فقط ابتلع ريقه بعد أن فتح شفتيه وسقط لسانه على الأرض.." (8).

وكذلك في الرقم (102) يظهر فيه جلياً إحساس الكاتبة المرهف تجاه المفردة وتعاطفها الإنساني مع جمالية الحياة. وإذا كانت الأقصوصة تحاول أن تستجمع نفسها في معادلة نصية بإمكاننا تمثيلها بما يلي: (الشحنة + التفريغ = الضربة).

وقد تختلف التسميات في هذا الأمر لكن الهدف واحد، ألا وهو إبراز جمالية هذا الفن من خلال وظيفة الأداء السردي المتقن. ومنذ البداية فإن التساؤل المشروع الذي يطرحه النص . المروي القرائي . بوصفه سرداً يحاول تأطير مشهد النص، وشحذه بالجديد من أجل إثراء مساحة النص؛ وإضاءته أكثر.

هل كانت أرقام العربة تحتاج إلى هذا القصر والاختزال؟ هل من الممكن استبدال عناوين القصص بالأرقام في القصة القصيرة جداً..؟! ويبقى السؤال الأكثر مساساً بواقعنا الثقافي الراهن هل نحن بحاجة إلى هذا النموذج؟. والحقيقة هناك الكثير من الأسئلة والتعليلات التي لا ضرورة لطرحها في هذه المداخلة القرائية لأنها ستبعدنا عن الجوهر. لكن الاعتقاد النقدي السائد إن هذا النموذج عني به الكثير من القصاصين أذكر منهم يحي حقي، جليل القيسي، عبد الرحمن مجيد الربيعي.. الخ. بسبب التأثر بالفكر الحضاري لثقافات الشعوب ويذكر في هذا الأمر د. عبد أبو هيف".. عني القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكري والأيديولوجي الذي أخذ مظاهر شتى، وإفراز إشكالات أدبية ونقدية ما تزال قائمة ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة فانعكست هموم الوظيفة على إشكال القصة بأشكالها المختلفة" (9). وهنا أشير إلى أن القاصة هي صحفية واعتقد أن هذا الأمر له تأثير واضح نحو نزوعها نحو هذا النمط القصصي. ولعلها في هذا تبنت قول وليم. إي. هاريس "لعل الأقصوصة أكثر الوسائل الأدبية انتشاراً بين الكتاب غير المتمرسين.. لشدة قصرها مثلاً." (10). ويشير أيضاً في مكان آخر إن الأقصوصة ".. قصيرة جداً بحيث لا يمكن اتخاذها شكلاً فنياً" (11). لكن حتى هذه الآراء هي متضاربة..! فهناك من يمجد هذا النمط ويجعله فناً قصصياً راقياً، وهناك من يقلل قيمته. ولتأكيد هذا القول فإن فيشير ترنتويل وايت يقول "لعل الأقصوصة من أشد أنواع الأدب القصصي صعوبة في إتقانه. إنها تتطلب صيغة من نوع راق إضافة إلى قابلية الابتكار.. لا تجربها حتى تتقن تكنيك القصة القصيرة" (12). وهنا إذا أردنا إن نتبنى الأقوال والآراء في هذا الأمر فإننا لن ننصف الجمزاوي أبداً، وكذلك فن الأقصوصة.

فيكفي للكاتبة جرأة المحاولة، بدليل إنه لو اعتمدنا على رأي ت. س. اليوت الذي يقول "علينا أن نؤكد المكانة الرفيعة للفن كفن، وليس كتعبير عن أفكار اجتماعية، أو دينية، أو أخلاقية، أو سياسية. ودافع عن ضرورة دراسة النص نفسه دراسة متعمقة" (13). إن التفسير المقبول لهذا الكلام هو دراسة النص وعدم تحميل أخطاء النص للكاتب كوصمة عار يحملها أينما ذهب. وبمعنى أدق أن الجواهر تختلف في حجومها وبالتأكيد في أسعارها بالرغم من أنها في نهاية المطاف جواهر..! لقد عبّر إليوت بصدق عن قيمة العمل الفني. واعتقد هذا ما حاولته الكاتبة.

نلاحظ في القصة رقم (28) "يتدفق نهر عذب في أرض قاحلة ليمحو ذلك البور الراكس في جنباتها الأربع.." (14). ولا تنتهي هذه الجملة بل تستمر وهنا تحاول القاصة إهمال الوظيفة الأدائية في هذا القرن،

لذا فهي تسترسل في السرد، وهذا دليل على الانسياق وراء رطانة العبارة. وبالتالي ينعدم التماسك بين نسق السرد المراد صبه في قالب الفكرة، ولتأكيد هذا الأمر فالقاصة تسهب في قولها . تتلألأ بداخلها يقظة الحلم المنطفئ..." (15). . إن هذا الجملة الشعرية المزحومة بالتضادات التأويلية، بالرغم من الجمال الوصفي الذي يظهر عليها، هي مفترضة الوقوع في الصورة المناطة بها، لكن نستطيع أن نسأل القاصة عدة أسئلة تشي بضعف التوظيف.

أولاً: ماذا تعني الكاتبة بيقظة الحلم..؟

ثانياً: كيف نستطيع أن نفهم ماذا تعني بالحلم المنطفئ؟!

وقبل أن تجيبنا وهنا استحضر عبارة لأرنست همنغواي إذ يقول في لقاء صحفي. على الكاتب أن يسمعنا صوته أولاً ثم عليه أن يجعلنا نفهم ما يقوله. وتستمر الجمزاوي في (28) إلى نهاية الفقرة "لم يفكر يوماً بالحصول عليه أو حتى بوجوده.." (16). وهنا اعتقدت . أنا نفسي . إن النص انتهى..! لكن القاصة تستمر دون توقف..! ولا أعرف ما السبب.

في الرقم (126) هناك نوع من المبالغة وعدم الثقة في وصف المشهد، وهذه الأقصوصة برغم جودتها وانضباطها في السرد إلا أن القاصة خدشت مخيلتنا . العربية . بجملة.. "هل تكفي قطعة شوكولاتة واحدة لتسد رمقه الجائع؟!! وهنا تجمعنا الكاتبة نتساءل ما هي ضرورة هذا الجوع الذي يبحث عن الشوكولاتة، إنه حقاً مترف يؤكد كما تريد القاصة، إن جياع عالمها القصصي يبحثون عن الشوكولاتة يبحثون عن الشوكولاتة ولا يبحثون عن الخبز..! وأشير إلى أن الكاتبة فلسطينية المنبع..! واكتفي بهذا التعليق عن الرقم (126).

وتحاول الكاتبة أن تعالج علاقة الرجل بالمرأة ولكن من وجهة نظر المرأة كنوع من الإسقاط الاجتماعي والنفسي على سلطة الرجل وهذا واضح في الرقم (116) إذ ينتهي النص بعبارة "رفعت عينيها باتجاه المرآة فرأت رجلاً يأمرها بالسكوت. ص 67" (17). وهذه الأقصوصة جيدة من حيث الفكرة لكن صياغتها جاءت مرتبكة بعض الشيء. وقد كان للرمز حضورٌ واضحٌ في الرقم (110) فقد كانت هناك حوارية جميلة بين الشمس والقمر. كان بإمكان الكاتبة أن تستغل المغايرة وتطيل أكثر في هذا النص بالذات. لكنها وللأسف توقفت فجأة. وهذه مزية جيدة أن تنتهي النص بينما القارئ هو متعطش للقراءة. لكن الكاتبة لم توفق في هذا (الرقم / النص) فلم تكن هناك ضربة غير متوقعة بل كان هناك قطع ولا أدري هل انتهت اللغة عند الجمزاوي..؟!. وقد تتجلى قدرة الكاتبة وتمكنها من السرد في الرقم (13) وكذلك في الرقم (15) هي قصص قصيرة جداً. جميلة، ومحكمة. إذ تستنفر الكاتبة مخيلتها في استخدامها الجميل إلى افتراضات التأويل ونختار بعض المقاطع النصية "فجأة ركلتها الريح.." (18). وكذلك "تلفتت الشمس وهي في طريقها إلى نحو الغروب.." (19). وأيضاً "منذ ذلك اليوم وهم يحرثون صدورهم بالمواجع والتنهدات.." (20). ويبدو للقارئ الوضوح العالي والدقة المتناهية إنه بالفعل سحر الكتابة. في مجموعة (العربة) لو حاولت الكاتبة استغلال العناصر الثيمية التي تشي بدلالة النص المقروء. لكانت الجمزاوي حققت أعلى درجات الكمال. إن "من جملة ما يحكم النظريات السردية إنها تعتمد على السياق والانتظام الذاتي والتفاعل والدينامية" (21). ففرحة الطفولة، وحكايات العجائز، وشبق الحياة، ونزق الصبية، والحزن المكبوت والجوع.. إلخ. من الوحدات الحديثة النصية التي أرادتها الكاتبة أن تكون الدلالة المرئية أحياناً للغوص المبرر والتأويلي في عمق المعنى، وأقصد المعنى الضمني في الكتابة. فالشخصيات الموظفة في (العربة) تمتلك عواطف غامضة ومتناقضة.

وأحياناً تبدو للقارئ متشابكة تحاول الكاتبة جاهدة أن تدمج هذا الكل في الجزء . الحدث ..

واعتقد إن هذا الأمر هو إقحام على النص القصصي القصير جداً، لأن حرفة الكتابة في حالة الاعتراف بكونها حرفة أدبية فإنها تتمثل بمقولة . جون جيكس . الذي يشير إلى ثلاثة مقومات تؤدي إلى نجاح الكتابة وهي "الممارسة، المثابرة، الاحتراف" (22). ولو تمعنا في هذه المقومات التي أجد من الأفضل تمثيلها في هذه المعادلة (الممارسة + المثابرة= الاحتراف).

فأننا نكتشف إن التمرين المتواصل لفعل الكتابة يؤدي إلى الإتقان دون شك. يذكر الأديب . نجيب محفوظ . إنه لو كان بإمكانه إن يعيد كتابة أعماله لفعل. وهذا القول يبرهن على أن الكاتب بعد أن ينجز عمله يبقى الحكم الحقيقي للزمن والمقصود هنا . التأريخ . الذي يؤكد نجاح الكاتب أو فشله. وأعتقد أن ما كتبته القاصة يقع في نمط (القصيصة) إذا أخذنا الرأي الذي يقول "وهناك تسمية القصيصة تصغيراً لاسم القصة فيه لا بالقصيرة جداً ولا بالطويلة جداً ومن أبرز كتاب هذا النمط النادر أحياناً هو . يحيى حقي . فالأقصوصة تدور حول مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية.." (23). لذا فإن طبيعة الاختيار كان صعباً على الكاتبة وهي في بداية مشروعها القصصي وأنا واثق أن بإمكانها أن تكتب القصة القصيرة بنجاح. كما أذكر كل كاتب بالمقولة التي تقول "يخفق 70% من الكتاب الشباب في كتابة القصة القصيرة" (24).

ومن الملاحظات التي أسجلها على الكاتبة إنني لم أعثر على نص أو رقم أو أقصوصة استخدمت فيها اللهجة العامية أو الأمثال الشعبية. "فالثقافة ليست نظاماً مغلقاً، بله هي عملية مجتمعة مفتوحة تستوعب التنوعات" (25). بالرغم من كم الأرقام وكذلك كنت أرغب في قراءة أقصوصة عن . فلسطين . أو ما يجري في فلسطين. بالرغم من أن الكاتبة تؤكد في نهاية أرقام (العربة) أنها من قرية جمزو / قضاء اللدّ . فلسطين.. ص 99")260. وهذه ملاحظة أسجلها على أغلب كتاب هذا الجيل إذ يبدو تأثرهم واضحاً إلى أبعد حد بالمدارس والأفكار الغربية. رغم أن كتاباتهم تلبس الكوفية والعقال..!

"إن بذرة الإبداع تنمو في حياة المثقف حينما يبدأ التفاعل مع قضايا عصره وعلومه وفق منهجية مدروسة وواعية" (27).

وحقيقة كنت أريد أن أرى قرية . الجمزو . التي أكدت الجمزاوي انتماءها إليها ولم تتحدث عنها بين أرقام العربة..! أو أرى حجارة تسكنني إلى الأبد.

ولكن قبل أن تأتي هذه الحجارة فأنني أشير إلى أن الجمزاوي كانت تكتب بلغة شفافة وجريئة أحياناً، وحتى هذه المغايرة الشابة في الكتابة هي خطوة نحو أفق خصب يصب في جمالية الأداء الفني لفن القصة جداً أو الأقصوصة إذا أردنا الدقة، وهي محاولة جيدة في إدراك كنه الفن الحقيقي. لأن الفن يعني المجازفة. ❐

■مصادر وإشارات:

1 . إشكالية تناول المصطلح النقدي، بحث للكاتب، نشر قسم منه في صحف عراقية.

2 . لذة النص: رولان بارت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط 1، 1992، ص 60.

3 . النظام والفكر. د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1998: ص 85.

4 . ندوة القصة في مواجهة التحديات الفكرية، بحث مقدم إلى الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق . 2001 . نشر

معظمه في صحف عراقية وعربية النص المستشهد به مأخوذ من أحد فصول البحث بعنوان "أنكيدو وعزلته المفترضة" منشور في جريدة القادسية العدد 7235 الاثنين 17 أيلول 2001.

5 . الحضور والمثاقفة. محمد محفوظ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 200: ص 13.

6 . العربة. نهلة الجمزاوي، قصص قصيرة، 2001 وزارة الثقافة، عمان، الأردن. المجموعة القصصية الفائزة بجائزة أندية فتيات الشارقة لإبداعات المرأة العربية في الأدب، ط 1، عام 2000: ص 77.

7 . الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997: ص 135.

8 . العربة، مصدر سابق: ص 18.

9 . القصة العربية الحديثة والغرب: عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994: ص 148.

10 . كتابة الأقصوصة، ت. كاظم سعد الدين. الموسوعة الصغيرة، (16)، دار الحرية . بغداد 1978: ص 57.

11 . نفس المصدر: ص 58.

12 . نفس المصدر: ص 13.

13 . خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: ويلبريس. سكوت، ت د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي. دار الرشيد للنشر، بغداد، سلسلة الكتب المترجمة، 1981: ص 194.

14 . العربة. مصدر سبق ذكره: ص 23.

15 . نفس المصدر. ص 23.

16 . نفس المصدر. ص 23.

17 . نفس المصدر. ص 67.

18 . نفس المصدر. ص 13.

19 . نفس المصدر. ص 13.

20 . نفس المصدر. ص 16.

21 . انتقال النظريات السردية. سعيد يقطين، مجلة الجسرة الثقافية، تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، قطر، العدد الثاني، ربيع 199: ص 58.

22 . ثلاثة مقومات للنجاح في حرفة الكتابة. جون جكس، ت. محمد عادل عبد الخالق، الرافد العدد 41 / 2001: ص 8 . 9 . 10.

23 . الأدب وفنونه. د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 1938: ص 154.

24 . نفس المصدر. ص 150.

25 . الحضور والمثاقفة. مصدر سبق ذكره: ص 31.

26 . العربة. مصدر سابق: ص 99.

27 . الحضور والمثاقفة. مصدر سبق ذكره. ص 30.

يعرب السالم- العراق

قراءات... قراءات... قراءات

تجليات التناص

والإيقاع الموسيقي

من البداية تتعمق الصورة الشعرية بمؤشرات العنوان المنسجمة مع النصوص بفضاءاتها النفسية والرؤيوية الجادة المنعزلة عن صور الحياة المتبعثرة بين الجملة الشعرية وحاملها المتناغم بين الدال والمدلول من حيث المضامين التي تسرد تحولات الذات الحاسة برهافة الكلمة ومن أهم السمات التي امتاز بها الشاعر فواز حجّو في ديوانه (الصعود إلى دم الحلاّج) الصادر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب، هذه الغنائية في تقانة اللغة الشعرية التي توازن داخل النص بين الفنية والمضمون لأنه غير غافل عن إدخال عنصر الصراع في عمله الشعري: /إنه ينهض الآن من جانب الطور/ يأخذ شيئاً عزيزاً عليه/ ويمضي على عجل. ص5.

فالصراع هنا قائم على الشمولية في الحركة المستديرة الجامعة لكل مستغرقات الذات الناهضة من دائرة الرفض للظلم بين نوازع الصراع وكأنه يعكس بمرآة إحساسه المرهف التصاعد الدرامي على عمود شاقولي ببعده الإبداعي على حامل الزمن كلوحة تاريخية تضمنت في حركتها الشعرية نصاً لم تلعب به المخيلة كمرتكز أساسي فحسب، بل قامت بنائية القصيدة على فكر صوفي، يرسم من خلال صورته الشعرية المعاناة الجمعية بأشكالها الظاهرة والمخفية: /إنه الآن يمضي إلى حيث يستوطن الرهبوت/ ويلقي عصاه اختياراً/ ومن توهٍ قام يحمل أُتْرُجَّةَ الوحي/ ثم يطوف بها في البلاد/ ص 7.

وتبرز قصدية "الصعود إلى دم الحلاّج" باعتبارها أولى القصائد والتي ارتبطت بقصة الحلاّج كدلالة رمزية موظفة لخدمة النص من الفكرة التي استثارت مشاعر الشاعر الإنسانية تخرج مصوغة من دم الحلاّج كاشفة عن مكامن توضّع التلوث الإنساني الاجتماعي من خلال التاريخ في صراعه المرير ضد الغرباء وعصا الانقياد لتكون الرؤية الحسية الشعرية متصاعدة على عمودها الشاقولي إلى ما لا نهاية.

وإنه وإن ترك الصعود إلى الحبيب الروحي السماوي حتّى مرحلة الغياب، فإنه لم يترك قمر البهاء هكذا في سحره السرمديّ. بل غاص في خدره حتّى التوضؤ وقد مازج بين نشيد اللقاء: "أقبل البدر علينا/ حتّى روحانية تواصله مع الله: /يا ربَّاه/ فؤادي يعاقر آلامه/ في مقام الهوى. ص11.

كأنه يستعرض واقعاً ذاتياً متدفقاً في مخزونه الديني كدلالة متشوقة إلى الحب والعدالة والطهارة والضياء.

ويلاحظ هذا التناص مع الشعر التراثي والذي ظهر بشكل معاصر، كما أنه لم يغفل التناصّ مع اللغة القرآنية: /قمر يتوضأ بالنور الأخضر/ ويرتّل: إنّا أعطيناك الكوثر.

أما في قصيدة (الشيخ الأكبر) فإن الخطاب الشعري بفنّيته الواعية لكل تقنيات المعاصرة والذي اعتمد على التفعيلة يسوق إليك المضمون بمأثوره عبر وحدة الزمان والمكان اللامتخيلة والمتجذّرة في الأعماق من خلال بحثه اللائب عن الانتماء الروحي في أصالة الشخصية المتفردة غير المتبرجزة أو المتسلطة: /وفي دمه/ توق لعناق الحرية/ ويلوب.. يلوب بلا جدوى/ بحثاً عن زمن أنضر/ زمن للشيخ الأكبر. ص 13.

هو يستلهم القصيدة من وجدانه الشاعر بنزيف الألم من ممارسات بعض السلطات القمعية كنموذج حيّ في اختياره لشخصيات دينية، قام باستدعائها في شعره.

وقد بدا واضحاً تمازج الإيقاع من خلال (استخدامه إيقاعين مختلفين في قصيدة واحدة)، فالمقطع الأول له إيقاع والمقطع الثاني له إيقاع مختلف؛ وهذا التنوع له مسوغاته لأن المقطع الأول يقدم الحالة النفسية انطلاقاً من شخصية الحلاّج التي تتوق إلى الانعتاق والحرية، وهي تبحث عن زمن آخر، أما المقطع الثاني بإيقاعه المختلف عن الأول فإنه يتناسب مع تجليات ذلك التوق، الذي يبدأ باجتراح الغناء بكل لغات الأرض، ومن ثم توقه لترجمة أشواقه التي تذكرنا بديوانه: (ترجمان الأشواق).

ولدى إهدائه قصيدة (نهلة من ماء العرفان) للشاعر عبد القادر الحصني، ترى ما يحمله الشاعر من صفات حميدة في عرفانه بالجميل، فالسُّكر هو إسقاط روحي نفسي شاعري بمدلوله الوظيفي الروحي يعطي أبعاداً من المغريات تجعلها قريبة إلى النفس معتّقة بصفاء الحب الروحي: /أنهل من ماء العرفان وأسكر/ ومن الكأس يفوح العنبر/ ويدي حين تعانق كأس الماء/ تعانقها النشوة..

النقاء واضح بدلالته الحسية المعنوية فكأس الماء تتحول لفرط الحب والشعور بالوفاء إلى خمرة لا تنام عليها الكلمات بل تنفجر نشوة تعانق مشاعر الشاعر الداخلية لتخرج بهذه الصورة الغنائية الجميلة، وقد بدت القصيدة كأنها مشغولة بصوتين متناوبين: صوت الشاعر عبد القادر الحصني، والذي ظهر من خلال خمسة مقبوسات تتخلل صوت الشاعر في القصيدة ليكون تناصّه مع المنجز الشعري المعاصر واضحاً.

وكأنه ملتصق بالعرفان كمصطلح صوفي لا يستطيع عنه فكاكاً، نراه يتابع في قصيدته (شمس العرفان) تواصله مع الشجون والأحلام مع الأحلام والهذيان، مع العرفان والإيمان، ليكون إيقاعه الشعري متناغماً مع الصورة الحسية والمعنوية بتقانة فنية تحمل في (تناصها) ارتقاءً غير مباشر نحو تربية الوجدان الروحي بسماته الفاضلة وذلك من خلال إيقاظ الأحاسيس الداخلية نحو المشاعر الإنسانية.

وفي قصيدته (تحولات بيد القمح) تأتلق الصورة الحسية مع اشتقاقها الطبيعي بحركاتها المستلهمة من الحدث البيئي الذي تتجلى فيه حياة الفلاح، متمثلة بقوله: /بورك فأسك/ تهوي على الأرض. ص24.

وقوله: /والحلم يأخذ شكل الرغيف/ المغمس بالدم/ تحمله للعيال الجياع../ بكلتا يديك المشققتين. ص26؛ فالصورة الحسية الإنسانية المعذبة والتي التهبت جوانحها بعصارة الكدّ والجهد، لم تخرج عن دائرة هذا الصراع إلاّ ببذل الدماء رخيصة طيّعة ليطّهر وجه التراث لأن ما يقصده واضح الملامح الدنيوية: /وتعلم أنّ البيادر/ يسطو عليها/ دهاة اللصوص/ وأن سنابل قمحك تُشحن في الليل/ ثم تعود

إليهم../ على شكل سيارة فارهة. فهو ينفلت من مباشرته إلى رؤيا إبداعية مركزة على إيماءات معبرة، لم ترتكز بعزفها الدلالي على حياة الفلاح والأرض، بل تعدتها إلى الوجه الآخر من الحياة، والتي لم تخرج عن ثنائية البياض والسواد.

وإلى جانب كلّ هذا فإن تعامل في تناصّه مع الشعر التراثي، كما في قصيدة (قمر البهاء)، الّتي ظهرت بشكل معاصر؛ إضافة إلى تناصّه مع اللغة القرآنية: /قمر يتوضأ بالنور الأخضر/ ويرتل: إنّا أعطيناك الكوثر.

وهكذا يستمر تداوله الشاقولي معرّياً الواقع بتناصّه مع الواقع الثقافي المعاصر، كما في قصيدة (حدث في مثل هذا اليوم).

ولأنه تعامل مع نصوصه بحرية فإننا نلاحظ الإيقاع الموسيقي المتنوع بشكل ملحوظ، فهناك الشكل العمودي، كما في قصيدة (شمس العرفان)، والشكل التفعيلي، كما في قصيدة (الصعود إلى دم الحلاّج) إضافة إلى المزج بين العمودي والتفعيلة، وهذا ما وجدناه في قصيدة (قمر البهاء).

أما عن قصيدته (الانتظار) وهي -كما قال- (ترجمة غير أمينة لقصيدة عزيز نيسن) فعبارة (غير أمينة) توضح ما قصده الشاعر في ترجمته الخاصة بفكره وشعريته، هو في مكوناته الإبداعية الزاخمة بالتراثي المزاوج بين الأمس والحاضر.

ويتجلى هذا في ومضاته الّتي جاءت إما نثرية كما في (السيد بالون)، (السقوط) أو ذات إيقاع كما في (طقوس الحرب)، (زوادة) المتصارعة فيما بينها بالقفلة الداهشة المتسارعة بسخرية جادة، كما في قصيدة (الجسد المعاق): /الموت والحياة يتجاوران/ في ذلك الجسد/ الّذي أصابه شلل نصفيّ/ وفي كلّ يوم يقول الجسد: نصفي حيٌّ/ فتغمر الحياة نصفه الميت/ وذات يوم قال الجسد: نصفي ميت/ فتقدّم الموت/ وأودى بما تبقى من حياة/ في ذلك الجسد.

وهو يقدم محاوراته بمنظوم إيقاعي أو غير إيقاعي تبعاً لمخزونه المعرفي والشعري، من خلال رؤيا منسكبة بدلالتها الموظفة راصداً بهذا مشاعر الشاعر الإنسانية، نحو الحلم والواقع الاجتماعي المعيش، متحداً مع ذاته المتيقظة الواعية لكل مسارب القمع والاضطهاد.

- سها جلال جودت-

□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في

قصص العدد الماضي

عبّرت قصصُ الموقف الأدبي التي ضمّها هذا العدد /379/ لشهر تشرين الثاني من عام 2002، بصورةٍ عفويةٍ عن الهموم القومية والقطرية إضافة إلى الهموم الاجتماعية المحلية، التي تكاد تكون مشتركة على امتداد ساحات الكتابة العربية، وهذا مؤشّر هام على أن معطيات الحياة العامة، تنعكس في كتابات الأدباء، في فلسطين والعراق وسورية وسواها من الأقطار العربية، فتعبّر القصص عن الأبعاد الثقافية المشتركة التي يحملها الكتاب، ذكوراً وإناثاً، على الرغم من وجودها في عددٍ واحدٍ من المجلة، وانتظامها جنباً إلى جنبٍ، من دون أن يكون ذلك بترتيبٍ إداري محدد، حسب رؤيةٍ فنيةٍ مدروسة، فجاء ذلك بصورة عفوية اقتضتها حاجة المجلة، وطبيعة إخراجها الفنية.

يضمّ العدد القصص الآتية:

1-عودة الطيور المهاجرة. إبراهيم خرّيط.

2-الحصان. د.نجمان ياسين. العراق.

3-الكأس والرأس. عبد الإله الرحيل.

4-جدّي يزحف إلى الوادي المقدّس، عدنان كنفاني.

5-مرايا الذاكرة. هالة فهمي المحاميد.

6-تعويذة عاشق. صلاح الشوفي.

7-حكاية عن الحبّ. رباب هلال

أولاً: عودة الطيور المهاجرة. قصة: إبراهيم خرّيط:

يثير العنوان حساسية خاصة، تعود بالقارئ إلى المرحلة الرومانسية من الكتابة القصصية الرومانسية، فـ(الطيور) ذات دلالات حلمية. احتفظت لها المخيلة العربية بأجمل الصور الملونة في الجمال والبراءة والحب، والأنس والحرية.

أما (الهجرة) فهي ذات بعدٍ إنساني، لا تقل وقعاً في النفس عن أي شيء عزيز يفتقده الإنسان، لارتباطها بالرحيل والبُعد عن الديار. والغربة عن الأهل، وفراق الأحبة، ومعاناة القلب من نوازع الشوق والحنين.

أما (العودة) فإن وقعها يحمل الإنسان على أجنحة الحلم اللازوردية، ويدخله عالم الفرح والحب، ولقاء الأهل والأحبة.

والصيغة التي خرج بها العنوان المؤلَّف من مبتدأ ومتضايفين، وتَرْكِ الخبر مفتوحاً أمام القارئ، ليستوحي منه بخياله ما يتصوره، ستُدخل القارئ إلى جو القصة ليستوحيه بخياله، وهو في حالةٍ نفسية تنطلق من التخيلات الشاعرية.

وجمالية العنوان، وإيحائه الرومانسي، لم يمنع الكاتب من الأخذ بيد القارئ إلى ميدان المعركة، ولعلها حرب تشرين عام 1973 التي رمز لها بعودة الطيور المهاجرة، ففي هذا الشهر وما قبله بقليل تهاجر الطيور عن الوطن إلى البلاد الدافئة.

ومن خلال الحرب تبرز الخصوصيات الفردية للمقاتل وتتركز في القصة حول الرسالة التي كتبها الملازم الأول محمود، وأعطاها السارد لكي يوصلها إلى زوجته عندما يذهب في إجازة.

تنتمي القصة إلى أدب الحرب حيث تتداح العواطف، وتتعلق القلوب بالأمل، وتتصارع بين الواجب الوطني والالتزامات الأسرية "عيون تتطلع إلى السماء ترصد النجوم... تعبر المسافات الطويلة تخترق الحجب، وتغوص في عوالم عجيبة تحاول استكشاف المجهول والوقوف على أسرار الكون. تبحث عن الحقيقة في هذا الفضاء الرحب اللامتناهي، فإذا أعياها البحث والسؤال انكفأت إلى النفس البشرية تنقب عن غايتها بين سيل الأفكار، ودفقة العواطف بين اليأس والأمل. في رجفة القلب، ورعشة الشفتين...".

إن مستلزمات الحرب تُوجِب القتل والشهادة، وقد استشهد محمود، وبقيت الرسالة بين أصابع صديقه، وبقيت "زوجته تنتظر عودته، وطفله الذي يخطو خطواته الأولى" ومشاعر زميليه اللذين أحسّا بحجم المأساة، وقد صمم السارد الذي يعتصر الرسالة بين أصابعه على تبديل الرسالة بدبابة صغيرة يقدمها هدية إلى الطفل ابن محمود، كما كان ينوي أبوه فعله، وقد ارتاح إلى هذه القناعة، وهو ينظر إلى السماء التي تزيّنها أصوات الطيور المهاجرة.

ثانياً: الحصان. قصة: د.نجمان ياسين. العراق:

الحصان في الموروث العربي رمز الأصالة والقوة والاندفاع، وهو وسيلة الفارس العربي إلى ميادين الحرب وقطْعِ المسافات، والطراد، وفي صوت صهيله معنى التحفّز والانطلاق، وهو كما قال المتنبي:

أعزّ مكانٍ في الدُّنا سرج سابحٍ　　　وخيرُ جليسٍ في الأنام كتابُ

لكن الحصان في العربة لم يكن ميدانه السباق أو الجريُ في الصحراء، وإنما جعله الكاتب يعمل داخل المدينة مقيّداً مشدوداً إلى عربة نقل، وراء حوذيٍّ، وفي ذلك إخراج الحصان عن دوره الذي خلق له في الموروث العربي، وجعله رمزاً يُسقط عليه الكاتب أبعاد العصر، وهي أبعادٌ مأساوية نلمح رموزها في فقدان الحصان حريته، وتقييده إلى العربة، وشده بيد الحوذي، لا بيد الفارس. داخل شوارع المدن المحددة الأبعاد والمسافات، فلا يستطيع الانطلاق، ولا يدخل غمار السباقات، وإنما ينقل الركّاب. فما يلبث أن يسير حتى يتوقف.

لقد عمد الكاتب إلى استكمال صورته الرمزية القصصية. إذ سلّط الضوء على راكبَيْ العربة (الرجل

والمرأة) وجعل العلاقة العشقية بينهما باردةً، فبقْدر ما تتمسك المرأة بالرجل وتدس رأسها في صدره، وتسفح أشواقها على مسامعه، فإن الرجل يتجاهل أنوثتها، ويتطلع إلى الحصان. رمز الاندفاع، الذي يشغل تفكيره، ويذهله بجماله... ثم تراوده مشاعر طاغية بأن الجميع متعبون. الحصان متعب، والحوذي متعب "ونظر إلى المرأة، وهمس: أنتِ أيضاً متعبة!

قال هذا وتطلع إلى الحوذي والحصان، ثم ردد باكياً، المدينة أيضاً متعبة.

ارتسمت الدهشة في وجه المرأة، فأضاف: والعالم..."

إن هواجس الرجل في رؤية كل من معه، ومن حوله متعباً يثير لدى القارئ شعوراً بإدانة العالم من جهةٍ، ورغبة الرجل في التغيير، وهذا ما فعله. إذْ عمل على ترْك المرأة، وإزاحة الحوذي عن مكانه، واستلام أمور القيادة. وحثّ الحصان على الانطلاق بقوةٍ تحت المطر، وتلألؤ الأضواء الملونة في الليل...

إن الرمز السياسي بدا واضحاً جميلاً. عبّرت عنه عطالة الرجل العاطفية، حيث ترك المرأة وحدها داخل العربة، وتجاهل دعوتها الحارة له للعودة إلى البيت، والتغاضي عن تشبثها بصدره، ثم اندفاعه للسيطرة على الحصان، وإزاحة راعيه، وتسلم زمام قيادة العربة تحت المطر. رمز الخصب، والتطهر، كما في قصيدة بدر شاكر السياب:

مطرٌ... مطر.

ثالثاً: الكأس والرأس. قصة: عبد الإله الرحيل:

تجسد القصة أزمة المثقفين، التي تفرضها عليهم الأوضاع السياسية العامة. ليس على المستوى القطري أو القومي، وإنما على الصعيدين العالمي والإنساني، وترسم معاناة المثقف المرهف الأحاسيس، النابعة من شعوره الحاد بالغبن والظلم، فينعكس ذلك على أفكاره وسلوكه قلقاً وعبثاً وجودياً، وغربةً مكانية زمانية، على الرغم من وجوده بين أهله وعلى أرض وطنه، ليؤكد أن هذه الأحاسيس والمشاعر المعاصرة، هي نتاجٌ معنوي للحروب العالمية والمحلية الساخنة والباردة، التي يتحكم عنصريوها الذين أصيبوا بداء العظمة في نفوسهم وترساناتهم، بالدول المستضعفة.

يمتلك "عبد الإله الرحيل" ناصية الفن القصصي، وهو في هذه القصة يعمد إلى أن يجعل السرد ينطلق فيه السارد على سجيته، تاركاً لنفسه العنان في مقاطع من المنولوج الداخلي، والتداعي، والتخيل والتعرية والأحلام والكوابيس والإتيان على معظم الأفكار التي تنتاب المثقف العربي المرهف وهو يرى العامل يكيل بمكاييل متعددة، ويغير فيه جلده كالحرباء ويبدّل أقنعته حسب حفلات التنكر، التي تتطلب منه تغيير المواقف تبعاً للرؤية (العولمية). وقد استدعى الكاتب لذلك جميع الرموز السياسية التي تخدم الغرض بغية إيصال القارئ إلى الحالة النفسية والتنفيرية التي يريد أن يوصله إليها، فيعرج على (هتلر) وصديقته لا زوجته "إيفا براون" و"غاليليه، بذقنه الراقصة. وغيفارا ومحيي الدين بن عربي" ويتحول في العالم القديم والمعاصر، وقد تلبّسته حالة الجنون: "... هل أحدثكم عن مقابلاتي العلنية والسرية مع آرثر ميلر والشيخ أبي منصور الحلاج؟... هل أنتقي بضع كلمات عن وقفاتي الطويلة في الشوارع العلنية والسرية والمنعطفات مع فيلسوف الشك ديكارت مع مادلين أولبرايت...؟ أم تريدون أن أستفيض في وقفاتي العابرة مع مونيكا... ثم مع غيلان الدمشقي؟

إن القاص يرصد لقصته مجموعة من الرموز البشرية العالية التي أثّرت في الأحداث والثقافات والأديان إن لم تكن قد صنعتها ويوشّيها بمجموعات من الترميزات التي استعارها من الطبيعة كالشتاء، والمطر والغبار والزوابع إضافة إلى الترميزات الأدبية والثقافية في الأعمال الخالدة كموسيقا "بحيرة البجع" لـ"تشايكوفسكي" ورقص الباليه..

ورواية "الجحيم" لـ"هنري باربوس" الذي اكتفى بالنظر من ثقب الباب والذي تمرد عليه القاص، فأخذ يراقب العالم من وراء نافذة، وقد عمل توظيف جميع هذه الرموز لصالح المضمون الذي يدين فيه العالم، ويجسد رهافة المشاعر والأحاسيس للمثقف المعاصر الذي صاغها في لوحة فنية جميلة مظللة بالقتامة والحزن لولا أنه تمادى بعض الشيء في إطالة الحلم الذي لم يصحُ منه إلا على لمسات أمه والذي جعله ينتهي نهاية فنتازية تتناسب والعرض البانورامي لحال العالم من وجهة نظر مثقف شديد الرهافة.

رابعاً: جدي يزحف إلى الوادي المقدس. قصة: عدنان كنفاني:

استمد الكاتب عنوان قصته من النص القرآني في النداء الخالد الذي وجهه الخالق سبحانه إلى موسى عليه السلام ليبلغه رسالة السماء، ويكلفه بإيصالها إلى الناس، وعلى رأسهم "فرعون" رمز السلطة الطاغية في قوله تعالى: ﴿فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدّسِ طوى﴾ ﴿اذهب إلى فرعون إنه طغى﴾ [سورة طه. الآية 13] و[النازعات. الآية 18].

واستخدام التناص في العنوان ثم تقديم [الجدّ] والإخبار عنه بالفعل المضارع (يزحف) يأخذ بيد القارئ إلى الناحيتين الجغرافية والدينية:

أما الجغرافية فهي خصوصية الوادي المقدس الذي يرمز إلى المكان الذي خصّ الله به موسى عليه السلام بنزول الوحي، في فلسطين، الذي قال فيه المفسرون أن وادي طوى المقدس بسيناء في الشام.

وأما الدينية فهي سَيْر الجدّ على خطوات موسى إلى الوادي المقدّس إلى فلسطين.

كما أن القاصّ قد جعل أحد شخوص القصة، رمز النضال الفلسطيني المقاوم يزحف إلى (صفد) ويستشهد.

ويؤكد على البعد الديني الإسلامي، يحرص على تسمية الشهيد اسماً إسلامياً مركباً إضافياً "محمد خير"، ويرسم صورةً للجدّ تُظهر مدى تعلقه بقراءة القرآن وسلوكه الشريف، وحرصه على مجالسة مشايخ المساجد والكتاتيب.

وظلّ هذا الشعور الديني لا يفارقه حتى الموت، وقد حرص عند احتضاره إلى التوجه إلى القبلة، أو عكا، فمات وهو يرفع إصبعه بالشهادة.

ويبدو القصد من التوجه إلى (الكعبة أو عكا) بالربط بين المكانين أو المدينتين بـ(أو) التخييرية ليثبت حب الوطن وقداسة المدينة أي مدينة عربية. لا تقل مكانتها في النفس عن مكانة المدن المقدسة (مكة).

وأغنى القاص البعد الديني بالإكثار من تكرار الآية الكريمة: ﴿اخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾ حتى جعلها لازمة تربط بين أجزاء حدث القصة لتظل تُذكّر بالوطني المقدس، والإنسان الفلسطيني الذي يعيش حالة روحية من المهد إلى اللحد لا يمكن أن تبعده عنها الأحداث والنكبات، ولا تقتصر دلالات

الشخصيات التي ارتبطت بالأحداث على الديني والجغرافي، وإنما هناك مجموعة من العلاقات الاجتماعية والسياسية، وأعمال المقاومة التي حشد لها القاص كثيراً من الجزيئات والتفصيلات التي تخدم مضمون القصة العام، والتي تجسدت فيها القضية الفلسطينية بصراعاتها ومقاومتها وحقول زيتونها وجماليات مدنها، إضافة إلى الشخصيات التي أحبت وناضلت ورحلت تشرداً وموتاً، فـ"محمد خير" مات، والجد والعم وصبيحة كلهم ماتوا. "صبيحة آية في الجمال مثل قرص الفضة. كأنها نسخة من فاطمة المغربية "ماتت مهملة منسية في غرفة مجهولة من غرف مستشفى المجانين بعد صراع يائس طويل مع مرض.. منذ عاجلها واحد من أفراد عصابة "شتيرن" اليهودية بضربة قوية على رأسها بأخمص مسدسه، وهي تحاول مستميتة إدراك الشاحنة الضيقة الهاربة من جحيم الموت".

ولم تخلُ القصة من الرموز الواضحة التي كثّفت القضية الفلسطينية بمجملها كمسابح حبوب الزيتون، والزنّار، والمفتاح.

خامساً: مرايا الذاكرة. قصة: هالة المحاميد:

من المسائل الفنية التي اتفق عليها النقاد في العمل الأدبي عدم تقمص الكاتب شخصية الكاتبة، والعكس صحيح، كي لا يدخل القارئ في وهم الرؤية التعبيرية، وكتابة قصة المرأة بضمير المتكلم الأنثوي في مثل هذه القصة الإنسانية لا يغير شيئاً من قيمتها الفنية، وإذا لم يكن ذلك، فلتكتب القصة بضمير الغائب كي تبعد القارئ عن حالة اللبس التي يمكن أن يقع فيها حين يطالعه اسم الكاتبة بعد العنوان، ثم يجد نفسه أمام سرد بضمير المتكلم الذكري.

تعالج الكاتبة مسألة حيوية تقض مضاجع كثير من الأزواج الذين حُرموا من نعمة الخصب، وتقف عند مشاعر الأنثى /الزوجة/ الأم التي تقضي شطراً من حياتها في كنف زوج مصاب بالعقم، فتحن إلى ممارسة أمومتها، وتصارع حرمانها طويلاً، فتنتصر عاطفة الأمومة والعطاء على العطالة والحرمان. لذلك تضطر إلى ترك الزوج.

لقد ظن الرجل أنه بعبارات غزله الشاعرية، ولوحاته الفنية التي يرسم فيها حقولاً وأطفالاً يمكن أن يعوض الزوجة عما يحرمها من ذكورته، وقد آلمه ضياع الزوجة منه فانتقل إلى غيرها، وحاول أن يظلل حياته معها بالحب والرسم والشعر، وقد طامنته المرأة في البداية لكنها مع رتوب الحياة اليومية، وقحطها تجد نفسها متحللة من وعودها التي قطعتها معه في البقاء إلى جانبه فتتركه. وقد أكدت له حقيقة لا يمكن تجاهلها أو نكرانها "قالت مجنون من يصدّق وعود امرأة أيها الشاعر" تعِدُ رجلاً بأنها يمكن أن تعيش معه بلا أطفال.

لقد امتلكت الكاتبة أسلوباً شاعرياً رفيعاً، لكنه كان طاغياً بحيث استطاع أن يسرق القارئ من متابعة الفكرة، ويحلق به في أجواء ملونة كالتي تصنعها القصيدة الشعرية التي يبدعها شاعر حاذق.

سادساً: تعويذة عاشق: قصة: صلاح الشوفي:

تتبع القصة تقنية غير تقليدية في تقديمها للقارئ إذ توظف كاتباً قاصاً لتوثيق إحدى حكايات الريف السوري فيتسقّط الأخبار والأحداث من أبطالها الشعبيين، ويعمد إلى صياغتها بأسلوبه الأدبي، ثم يقرأ صياغته على بعض هؤلاء الأبطال الذين صنعوا الحدث بأنفسهم، والطريف في الراوي/ الكاتب أن القصة ابتدأت به وانتهت به، وبين البداية والنهاية كان الحدث يتصاعد وأبطاله يتساقطون الواحد تلو الآخر، تجمعهم قصة حب امرأة، ثم تفرقهم كما جمعتهم. لتنتهي القصة كمعظم روايات الحب الرومانسية، وقصصه، نهاية

درامية مأساوية.

وعلى الرغم من أن قِوام الحدث قصة حب إلا أن المعمار الفني الذي حافظ على الجو العام يمنع الكاتب من التعريج على هموم الفلاحين الأُجَراء والدخول إلى عوالمهم العاطفية وهمومهم الاجتماعية وأوضاعهم الاقتصادية المدقعة. التي منها تلك المأساة التي أغنت الحدث حين تصدّق أحدهم على "أبي فارس" بكمية من القمح أخذتها زوجته وصوّلتها ونشرتها على السطح قبل أن يرفض زوجها (الصدقة) فيعيدها إلى صاحبها، وتصل العقدة الدرامية إلى أوجها حين تهطل الأمطار وتذهب بالقمح، مما دفع أبي العيال إلى الكفر ومعاتبة ربه على فعلته بجنون والعياذ بالله: فيركض ويصرخ متقطعاً لاهثاً:

-هذا ما هو من عندك. هذا ما هو من خيرك.

وصدق من قال: كاد الفقر أن يكون كفراً.

استفاد القاص من تقنية أسماء الشخصيات فهي شخصيات ريفية تراثية ذات بُعد ديني "أمينة" و"الشيخ صالح" الذي ارتبط اسمه بعمله الصالح، أو "سعيد" و"أبوه" الذي يوحي اسمه بالتضاد لأنه خرج من القرية هارباً بعد عشرين سنة من الخدمة فيها، و"أبو فارس" العاشق المتيم الذي احتفظ بحبه عشرات السنين ولم يُبُح به حتى رحيله الأخير، فكان فارساً عاشقاً كاتماً للحب على غرار العشاق العذريين، وقد احتفظ بخصلة شعر أمينة حتى باح بسره قبل موته، وقدّم الساعة التي تُخفي خصلة الشعر إلى الكاتب الذي ابتدأت القصة وانتهت به.

سابعاً: حكاية عن الحب. قصة: رباب هلال:

تثير الحكاية في مخيلة الطفل عالماً جميلاً من الماضي الأسطوري بعوالمه السحرية، وقد ارتبطت الحكاية في الموروث الشعبي حتى القريب منه بالجدات رموز الماضي الأصيل، وقد تعمدت الكاتبة تقديم هذا الكنز الموروث، تستخرج منه عالمه الجميل بكل سلبياته وإيجابياته بتقليديته المحببة، وبمنطوق مقدمة الحكاية بملفوظها الديني "كان يا ما كان. كان في قديم الزمان. والصلاة والسلام على سيد الأنام" ثم أوجدت الجمهور أحد أركان الثالوث الذي لا تحكى الحكاية، ولا تتحدث الجدة إلا بوجوده. وجمهور الحكاية من الأطفال رمز الجيل القادم. الوجه الجديد المقابل لجيل الجدات القديم، وبين القديم والجديد هناك الحاضر الراهن، والجاثم على الصدور والأفكار بهمومه الثقيلة، وبلغة فنية تدخل القاصة القارئ إلى الجو الوطني الذي يذكر بمجزرة قانا التي خلفت أطفالاً أيتاماً ورموزاً حية على طغيان الصهيونية.

إن الجدة ظلت تحمل أبعاد الماضي بأثقاله الاجتماعية الضاربة في التقليدية المحافظة، فالحب حرام والحديث عنه عيب، على الرغم من وجود التلفاز، وقد قضتِ السنين الطويلة مع زوجها الذي لم تحبه، ورحل عن الحياة ولم يحبها!.. في حين كانت الفتاة الشابة تلح على كتابة قصة حب. حملت عنوان القصة.

محمد قرانيا